Aesthetics

فلسفة الفن والجمال



الدكتور
بدر الدين مصطفى أحمد







فلسفة
الفن والجمال

Aesthetics

رقـــــم التصـــنيف : 111.85

المؤلف ومن هو في حكمه : بدر الدين مصطفى أحمد

عنــــوان الكـــتاب : فلسفة الفن والجمال

رقـــم الايــــداع : 2011/6/3854

الــــواصـــفـــات : علم الجمال/ الفلسفة

بيـــانـــات الـــنشــر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الأولى 2012م – 1433هـ



عنوان الدار

الرئيسي : عمان - العبدلي - مقابل البنك العربي هاتف : 5627049 6 962+ فاكس : 5627059 6 962+

الفرع : عمان - ساحة المسجد الحسيني - سوق البتراء هاتف : 4640950 6 962+ فاكس : 4617640 6 962+

صندوق بريد 7218 عمان - 11118 الأردن

E-mail: Info@massira.jo . Website: www.massira.jo

فلسفة الفن والجمال

Aesthetics

الدكتـــور
بـدر الدين مصطفى أحمد



الفهرس

الفصل الأول
الجمال والأحكام الجمالية

الفصل الثاني
الجمال البشري

الفصل الثالث
الجمال الطبيعي

الفصل الرابع
الجمال الكامن في مفردات الحياة من حولنا

الفصل الخامس
الجمال الفني

الفصل السادس

الذوق والنظام

الفصل السابع

الجمال الفني والأخلاق

الفصل الثامن

الفنون من الحداثة إلى ما بعد الحداثة

الفصل التاسع

نموذج من فلاسفة الجمال: موريس ميرلوبونتي

الفصل العاشر

نموذج من الدراسة الجمالية للفنون "جماليات السينما"

المقدمة

قد يبدو من العسير جدا تحديد المقصود بالجمال، رغم أن الكلمة في النهاية تبدو عند البعض غاية في البداهة. فهي تستخدم في سياقات عديدة لنصف بها مشاعرنا تجاه شيء ما يبدو بالنسبة لنا مثيرا للبهجة أو المتعة أو الخيال. كما أن الكلمة تستخدم أيضا في سياق الحياة اليومية لنصف بها أشياء ربما لا تكون في طبيعتها لها صلة من قريب أو بعيد بكلمة "جمال"، كأن نقول على فعل ما بأنه جميل أو نصف كلاما ما بأنه كلام جميل، كما يحدث عندما يحدثنا شخص ما فنقول من باب التأييد لكلامه "جميل!". إذن المسألة الأولى التي نصطدم بها في محاولة تحديد الجميل، هي شيوع استخدام الكلمة في سياقات أخرى عديدة، ربما يكون أقلها المعنى الدقيق لكلمة جمال كما نستخدمه في هذا الكتاب.

لكن هذه الصعوبة ربما تكون اليوم أقل حدة، خاصة أن الجمال بالمعنى التقني الذي نستخدمه هنا قد استقر وأصبح موضوعا لعلم أو مبحث رئيسي من مباحث الفلسفة، يطلق عليه علم الجمال أو الاستطيقا، لكن هذا اللبس مازال مسيطرا على الأذهان حتى الآن خاصة لدى عامة الناس الذين يبدون دهشتهم عندما يتنامى إلى علمهم أن هناك علماً يُدعى علم الجمال، وغالبا ما يختلط معنى الجمال هنا بالجمال الطبيعي(*)، فيظنون أن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال في الطبيعة والتأمل في قدرة الله وإعجازه في خلقه، ومن هنا يكون هذا العلم جديرا بالاهتمام. هذا الاهتمام سرعان ما يزول عندما توضح لهم أن المقصود بالجمال ليس هو جمال الطبيعة وإنما الجمال في الفنون.

(*) على سبيل المثال تلقيت مكالمة هاتفية من مُعدة أحد البرامج التليفزيونية تطلب استضافتي في حلقة من البرنامج أتحدث فيها عن الجمال. وعندما سألتها عن أي نوع من الجمال تريدونني أن أتحدث، فوجئت بأنها تطلب مني الحديث عن عمليات التجميل وكيف أن جمال الخلقة الطبيعي أفضل بكثير من التدخل الطبي فيه عبر العمليات التجميلية، فاعتذرت قائلا لها لست مختصا في هذا النوع من الجمال".

إذن الجمال الذي هو موضوع علم الجمال ليس هو الجمال على المطلق وإنما الجمال كما يتبدى في الفنون المختلفة. وتلك الحقيقة التي أصبحت مستقرة الآن بين المتخصصين والدارسين قد أفرط في توضيحها وتحليلها العديد من الفلاسفة أهمهم كانط وهيجل. لكن ما المقصود بالجمال في الفنون ولماذا يختلف عن ضروب الجمال الأخرى؟

إن المقصود بالجمال في الفنون هو الجانب الذي يحتويه العمل الفني ويجعل منه فنا. والواقع أنه هذا التحديد يدفعنا للتساؤل عن لماذا يكون الفن فنا؟ أو بمعنى آخر ما هو الشيء الذي يجعلنا نطلق على عمل ما "عملاً فنياً"، وكيف يتميز الفن عن ضروب التعبير الأخرى؟ قد تبدو الإجابة الدقيقة على هذا السؤال أن البعد الجمالي للفن هو الذي يجعل من الفن فنا. وعلى الرغم من أن هذه الإجابة دقيقة للغاية إلا أنها أوقعتنا فيما يشبه الدور المنطقي، مما يستدعي البحث عن إجابة أكثر تحديدا.

بداية يمكن القول إن الفن هو إحدى أهم الوسائل التعبيرية التي يعبر الإنسان من خلالها عن معنى ما يريد أن يحققه عبر مادة ما قابلة للتشكيل. وتلك المادة قد تكون كلمات أو ألواناً أو آلات موسيقية....إلخ. وبالتالي فالتعبير واحد في الفن ولكن المادة مختلفة. لنفترض مثلا أن هناك فكرة ما يريد أن يعبر عنها شخص ما، وليكن صحفيا في جريدة ما، فأمسك بالورقة والقلم وكتب لنا موضوعا يناقش فيه هذه الفكرة من جوانبها العديدة، وكانت نتيجة هذا النقاش "مقالاً صحفياً" نشرته الجريدة وقرأه العديد من القراء. لكن لنفترض أن الفكرة ذاتها التي ناقشها الصحفي جسدها لنا شخص آخر في عمل ما فكانت النتيجة "رواية أدبية" أو "فيلماً سينمائياً". قد يبدو السؤال هنا، رغم بداهته، ما الذي يجعلنا نصف الأولى بالمقال الصحفي والثانية بالعمل الفني؟ أليس المضمون واحدا في الاثنين؟ الواقع أن هذا صحيح فالمضمون واحد في الاثنين، وبالتالي فجوهر الاختلاف بينهما لا يتعلق بالمضمون، وإنما بالشكل. هناك سمات شكلية ما في الكتابة دفعتنا لأن نصف العمل الأول بالمقال الصحفي والثاني بالعمل الفني، وهذا يجعلنا نستخلص نتيجة تقول إن الشكل التعبيري هو الذي يخلق التمايز بين الأنماط التعبيرية المختلفة.

إذن ما يحقق للفن جمالياته هي العناصر الشكلية التي يتضمنها، وهذا لا يجعلنا نقلل من أهمية المضمون الذي يجسده العمل الفني، بل يجعلنا نبحث عن الخصائص الأسلوبية التي تميز الأعمال الفنية عن باقي ضروب التعبير الأخرى.

إن علم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة "الفن الجميل"؟ وما الذي يميز الفنان المبدع عن غيره؟ وأي نوع من التجربة يعد "تذوق" الفن؟ ولماذا كانت التجربة الفنية تجربة قيمة؟ وما هو المعيار الذي يمكن أن نستند إليه في حكمنا على الفن، كما يحدث عندما يقول (أ) إن موسيقى الجاز "مثيرة" و"حافزة للخيال"، ويقول (ب) إنها "همجية" و"مجرد ضوضاء"؛ أو عندما تختلف أنت وصديقك حول قيمة فنان معين. وما الذي يعنيه القول إن شخصا معينا له "ذوق سليم"؟ أو "ذوق أفضل" من شخص آخر؟ هل تعني هذه العبارة أي شيء على الإطلاق؟ وما وظيفة الناقد؟ وهل للرقابة على الفن أي مبرر؟ وإن كان لها مثل هذا المبرر، ففي أي من الظروف؟ وما أهمية الفن في التجربة البشرية؟

ولكن، ما هي بالضبط اعتقاداتنا في هذه المسائل؟ وهل في استطاعة القارئ، حتى لو كان قادرا على تقديم إجابات عن كل من الأسئلة السابقة، أن يذكر بوضوح ما الذي يعنيه بها؟ إن هذه الاعتقادات، شأنها شأن اعتقاداتنا، في مجال الأخلاق والدين، غير نقدية في العادة، ونظرا إلى أننا لم نفكر فيها عادة قبل أن نقبلها، فإنها تكون غامضة غير محددة المعالم، وعلى ذلك فلابد لنا من أن نوضح ما الذي نعنيه حين نستخدم ألفاظا مثل "الفن"، و"الجميل" و"الذوق السليم"، وهذه خطوة لا غنى لنا عنها لكي نكون ناقدين لاعتقاداتنا، بما أن الفلسفة نقدية في الأساس، ذلك لأننا لا نستطيع أن نسوق أدلة في صف اعتقاداتنا أو ضدها ما لم نعرف بدقة كنه ما نعتقد.

وبعد أن نعبر عن اعتقاداتنا بقدر من الوضوح، قد نجد أننا نعتقد بأمور متعددة مختلفة، لا بأمر واحد، فيما يتعلق بمعظم المسائل السابقة أو كلها، وقد نشعر بالذعر حين نكتشف ذلك، غير أن هذا ليس بالأمر المستغرب، ذلك لأن اعتقادات معظم الناس حول هذه المسائل إنما هي مجموعة غير منتقاة من العبارات الشائعة التداول، والأفكار غير المتعمقة، والانفعالات التي تتخذ مظهر الأفكار، ومن مهمة البحث النقدي أن يكشف النقاب عن هذه كلها بطريقة منهجية منظمة، وقد نعرف أيضا شيئا

آخر عن معتقداتنا يكون أكثر تثبيطا للهمم، هو أننا ليست لدينا اعتقادات مختلفة عن المسألة الواحدة فحسب، بل إن هذه الاعتقادات قد تتناقض فيما بينها، أحيانا، فنحن نأخذ باعتقادين كل منهما مضاد للآخر منطقيا، بمعنى أنه لو كان أحدهما صحيحا، لما أمكن أن يكون الآخر صحيحا، وهكذا قد يرى المرء أن رأي أي شخص في قيمة عمل فني معين يتساوى مع رأي أي شخص آخر، ومع ذلك قد يسحب رأيه في وقت آخر لصالح حكم صادر عن "خبير" أو ناقد محترف، لأنه يرى أن الأخير تتوفر لديه المؤهلات الخاصة لإصدار حكم على الفن. وليس هذا النوع من التناقض الذاتي بدوره أمرا مستغربا، إذ إن "الموقف الطبيعي" حافل بأمثال هذه المتناقضات، وهي تمر بنا في معظم الأحيان دون أن نلاحظها، لا لشيء إلا لأن ما نسميه "بالموقف الطبيعي" لا يتريث أبدا لكي يختبر انتقاداته، ومن هنا كان من المهام الأخرى للفلسفة "النقدية" أن تكشف عن هذه المتناقضات المنطقية وتتغلب عليها، وأخيرا فإن علم الجمال يخضع اعتقاداتنا للاختبار الصارم المستمد من الشواهد، لكي يحدد إن كان الواقع يؤيدها، وإذن فنظرا إلى غموض اعتقاداتنا، وتباينها، وتناقضها، فلابد أن يتضح للطالب أن اتخاذ موقف "نقدي" منها ليس بالأمر الهين.

لماذا ندرس علم الجمال؟

هذا السؤال محوري في تناولنا لأي علم من العلوم. وهو أول سؤال يطرأ على بال القارئ أو المتخصص في أحد الفروع المعرفية. وربما هذا السؤال يتقاطع أو يفترض سؤالا آخر حول مهمة ووظيفة الفلسفة. والواقع أن الفلاسفة دأبوا، طوال تاريخ الفلسفة، على طرح أسئلة نقدية عن أهدافهم ومناهجهم، وعن قيمة ومهمة الفلسفة، فلنكن إذن "نقديين" منذ البداية الأولى، ولنتساءل: "لم ندرس علم الجمال؟" هل هناك أية أسباب معقولة تجعل الدارس يهتم بمسائل كتلك التي أشرنا إليها؟

ولعل أفضل طريقة لمواجهة هذا السؤال هي أن نناقش حججا معينة تحاول إثبات أن دراسة علم الجمال لا ضرورة لها، أو أنها عقيمة، أو أنها حتى غير مفيدة، ولا جدال في أن من واجبنا أن ننجح في الرد على هذه الحجج:

فما هي إذن الحجج التي تساق ضد دراسة علم الجمال؟[1]

- الحجة الأولى

هناك ميادين أخرى للدراسة- كعلم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفن وتحليل الأساليب الفنية، تستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة الخاصة بالفن، فهذه الحجة تقول إذن أن لا حاجة إلى علم الجمال، لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة، بل من ميادين أخرى، فلكي نعرف مثلا ما الذي يحدث في تجربة تذوق الفن، نتوجه إلى عالم النفس، إذ أنه هو الذي يستطيع القيام بتحليل وتفسير الحالات النفسية للإدراك، والانفعال، والخيال، إلخ، التي تؤلف هذه التجربة. وبالمثل فإذا شئنا أن نفهم التركيب النفسي للفنان المبدع، وكيف يختلف عن غيره، فإن علم النفس هو وحده الذي يستطيع أن يعيننا. أما أصول الفن في المجتمع، وعلاقاته المتبادلة مع النظم الاجتماعية الأخرى كالدين والاقتصاد والأخلاق، وأهميته في الحضارة البشرية، فهي أمور يفسرها علم الاجتماع والانثروبولوجيا، كما أن متابعة تطور أساليب وعصور فنية، كالرومانتيكية، وتطور أنواع فنية، كالرواية هي مهمة مؤرخي كل فن من الفنون على حدة. ولا يمكن أن يفسر لنا أمورا "كالهارموني" في الموسيقي، أو تأثير أساليب كالاستعارة في الأدب، والمونتاج في السينما، إلا من كان متمرسا في الفنون الخاصة، ولو أردنا تفسيرات وتحليلات لأعمال فنية معينة، بحيث نستطيع أن نتذوقها على نحو أكمل، لاستشرنا نقادا فنيين، أو الفنانين أنفسهم، وبهذا نكون قد أوردنا المصادر الرئيسية لمعرفتنا المتعلقة بالفن، ونظرا إلى أن هذه المصادر تقدم إلينا كمية هائلة من المعلومات، فإن دراسة علم الجمال، كما تقول هذه الحجة، لا داعي لها ولا ضرورة.

كيف يمكن الرد على هذه الحجة؟ من الواضح أولا أننا اكتسبنا بالفعل معظم ما نعرفه عن الفن من ميادين البحث هذه، وإن علم الجمال ليكون مفلسا منذ البداية لو أنكر ذلك، وحاول أن يجعل من نفسه بديلا عن هذه الدراسات الأخرى. ومع ذلك فإن النتيجة التي تنتهي إليها الحجة، وهي أن علم الجمال لا يستطيع أن يضيف

(1) هذه الحجج أوردها جيروم ستولينتيز في كتابه النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس،1974.

شيئا- لا تنبع من هذه المقدمة، ذلك لأن الدراسات الأخرى، كما ستحاول المناقشة الآتية أن تثبت، تترك مسائل حاسمة خاصة بالفن دون أن تمسها.

فمن الجدير بالملاحظة أن أي ميدان من الميادين المتعددة المذكورة من قبل لا يبحث صراحة في مسألة تعد أساسية بالنسبة إلى دراسة الفن، وهي: لماذا كان للفن الجميل قيمة؟ إن الاعتقاد بأن للفن مرتبة رفيعة بين "الأشياء الطيبة في الحياة" هو اعتقاد يكاد يكون عاما. بل أن هناك من يرون أن الفن له أعظم قيمة بين كل الإنجازات التي تستطيع التجربة البشرية أن تحققها، ويقوم علم الجمال "بنقد" هذه الاعتقادات: فهل الفن حقيقة رائع وجدير بالاهتمام إلى الحد الذي نعتقد؟ وإن كان الأمر كذلك، فما الذي يشكل قيمة الفن؟

هذه أسئلة أساسية لا يستطيع عالم النفس أو عالم الاجتماع أن يقدم إجابة عنها. فهو في كثير من الأحيان يفترض مقدما قيمة الأعمال الفنية في أبحاثه، فعالم النفس قد يختبر ردود أفعال عدد كبير من الناس إزاء الفن "الجميل" و"الابتذال"، أو قد يقول عالم الاجتماع إن حضارة معينة أنتجت فنا "عظيما" نظرا إلى تنظيم مجتمعها، غير أن كلا منهما لا يختبر معنى لفظ "جميل" أو "عظيم" كما يطبق على الفن، وإنما تترك عملية تحليل المعنى للباحث في الجمال، وفضلا عن ذلك فإن علم النفس وعلم الاجتماع لا يقدمان عرضا شاملا للمعرفة المكتسبة من جميع الفروع التي تبحث في الفن، كعلمي تاريخ الفن، والنقد الفني... إلخ. ولكن هذه بعينها هي مهمة علم الجمال، الذي يقوم بها من أجل اكتساب معرفة محيطة شاملة بالفن، متخذا من هذ المعرفة أساسا للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية، وعلى ذلك فإن علم الجمال يجيب عن الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية، وعلى ذلك فهو يختلف، أي علم الجمال، عن تلك الدراسات الأخرى لأنه يتصدر لمشكلات القيمة، ولأنه يستفيد بطريقة شاملة من كل ميادين البحث الأخرى المتخصصة في الفن.

ولكن، قد يقال ردا على ذلك إن عالم النفس يستطيع أن يقدم إجابة كافية عن تلك الأسئلة، ذلك لأن العمل الفني مهما كانت قيمته يتوقف على نوع التجربة التي يمر بها المرء وهو يتأمله، ولنبحث، لإيضاح هذه المناقشة في مثال بسيط، وليكن عملا لا يكون "قيما" إلا لأنه يثير انفعالا شديدا، (وليس هذا المثل خياليا تماما، إذ أن هناك

أشخاصا عديدين يبدو أن هذا بعينه هو رأيهم). فإن كان الأمر كذلك، فعلينا أن نرجع إلى عالم النفس لنعرف منه إن كان للعمل المعين مثل هذا التأثير، أما الأشخاص أنفسهم فكثيرا ما يكونون مضطربين، لا يعتمد عليهم، عندما يصفون تجاربهم "الباطنة". ففي استطاعة عالم النفس أن يحدد إن كانت قد حدثت إثارة انفعالية، وما مدى هذه الإثارة، ولم ولدها هذا العمل الفني بعينه، وما إلى ذلك.

ولكن هل يثبت ذلك أن في استطاعة علم النفس تفسير قيمة الفن؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بشرط واحد وهو شرط مهم، هو أن يكون من الممكن إثبات أن إثارة الانفعال الشديد هي بالفعل، ما يجعل للفن قيمة، غير أن هذا أمر لا يمكن ابدا إثباته عن طريق علم النفس وحده، فمن الممكن الاعتراض على أي تعريف كهذا "للقيمة" الفنية من خلال الاستجابات النفسية للفن، وكثيرا ما اعترض عليها بالفعل، ويعتقد معارضون هذا الرأي أن قيمة الفن لا تتوقف على الاستجابة التي يثيرها في البشر، بل يرون أن قيمة الفن كامنة فيه، ومن هنا يرون أن من الخطأ الشائع عند المتلقين ربط القيمة الفنية بالخلجات والانتفاضات التي قد يشعرون بها، وتلك مسألة تعرض لها فلاسفة الجمال بالتفصيل. والمهم الآن هو أن علم النفس لا يستطيع بذاته أن يحل الخلاف وفي مقابل ذلك يحاول علم الجمال أن يعرض بدقة تلك النظريات التي ذكرت بطريقة مجملها، وأن يفكر بإمعان في نتائجها، ويحدد نقاط قوتها وضعفها.

كذلك فإن الدراسات المتخصصة الأخرى للفن، كعلم الاجتماع والتاريخ، لا تستطيع بدورها أن تكشف عن قيمته، فهي تهتم بإبراز أهمية الأعمال الفنية في المجتمع الإنساني، غير أن الأعمال يمكن أن تكون "هامة" في التاريخ الاجتماعي سواء أكانت ذات قيمة رفيعة بوصفها أعمالا فنية أم لم تكن، فمن الممكن أن يكون لقطعة أدبية أو موسيقية تأثير كبير في التغير الاجتماعي بوصفها وثيقة للدعاية، أو حافزا على الثورة، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنها عمل فني رفيع، وربما من الأمثلة الشهيرة على ذلك القصة التي تروى عن مقابلة لنكولن لهارييت بيتشر ستو، مؤلفة رواية "كوخ العم توم"، خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وقوله لها: "أهذه هي السيدة الصغيرة التي أثارت الحرب الكبيرة؟" فإذا سلمنا بأن رواية "كوخ العم توم" قد ساعدت بالفعل على بلورة الشعور المضاد للرق، فإن هذا لا يستتبع القول بأنها رواية جيدة بدرجة كبيرة.

ثمة مسألة أخرى، لها أهمية أعظم حتى من مسألة قيمة الفن تغفلها وجهات النظر غير الفلسفية إلى الفن، تلك هي التساؤل عن طبيعة الفن ذاته. ذلك لأن ميادين الدراسة التي تحدثنا عنها من قبل تستخدم كلها مصطلح "الفن"، لأنها تبحث في الفن من وجهة نظر أو أخرى، ولكنها لا تبحث في معناه بطريقة منهجية. ومن هنا فإن علم الجمال، عبر تاريخه، يجعل من هذه المسألة موضوعا أساسيا له.

وقد يقول البعض: "ولكن هذه الدراسات الأخرى لا يتعين عليها أن تبحث في هذه المسائل، ففي استطاعتها أن تجمع معلومات عن الفن، منظورا إليه من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو تطبيقية، إلخ، دون أن تعبأ بمسائل "نظرية خالصة" مثل "طبيعة الفن وماهيته". ولهذا الرد قدر من الصحة. ولكن عليك أن تلاحظ أنك إذا قلت ذلك، فأنت إنما تسلم ضمنا بالمسألة موضوع البحث – أي أنك تسلم بأن هذه الدراسات لا تجيب عن هذه الأسئلة المتعلقة بالفن، بل إنها في الواقع تخفق في الإجابة عن طائفة من أهم وأول الأسئلة التي يمكن أن تقابل المهتمين والباحثين في الفن، وهكذا تثبت عدم كفاية الحجة الأولى التي ترمي إلى أثبات أن دراسة علم الجمال غير ضرورية.

ومع ذلك فليس صحيحا أن يقال إن المسائل التي يبحثها علم الجمال ليست لها أهمية بالنسبة إلى الدراسات غير الفلسفية للفن. صحيح أن هذه الدراسات تستطيع المضي في طريقها أحيانا دون القيام بتحليلات جادة لطبيعة الفن وقيمته، فقد يكتب مؤلف "تاريخا اجتماعيا" للفن دون أن يخوض في تفاصيل تلك المسائل، ولكن حتى في هذه الحالة، لا يكون ما يقوله واضحا تماما لو لم يعمل أبدا على تفسير ما يعنيه "بالفن"، واكتفى بأخذ هذا اللفظ كـ"قضية مسلما بها". (أما لو تصدى لهذه المسألة، لدخل بالفعل ميدان علم الجمال).

غير أنه من الممكن، في ميادين أخرى، أن يؤدي الامتناع عن اتخاذ موقف فلسفي من الاعتقادات الأساسية إلى نتائج وخيمة، ولنتأمل في هذا الصدد نقد الفنون، فالبعض يقول إن عمل الناقد مختلف تماما عن عمل المفكر الجمالي، بل مضاد له، ذلك لأن الناقد يهتم بأعمال فنية معينة، أي هذه القصيدة أو هذا التمثال، ويحاول تحليلها وتفسيرها، ويقرر إن كانت لهذا العمل قيمة، ويحدد مدى هذه القيمة إن وجدت، ومن هنا لم تكن المسائل "النظرية" في علم الجمال تعنيه في شيء.

الناقد إذن قد يقول عن عمل فني إنه "جميل" أو أنه "فن عظيم" أو "أفضل من العمل السابق للفنان نفسه"، ومع ذلك فإن حكم الناقد لا تكون له دلالة كبيرة ما لم نعرف الأسباب التي دفعته إلى إصداره، فامتداحه للعمل أشبه ما يكون بالصياح "جميل"، وهو لا ينبئنا بشيء سوى أنه يحب العمل، ما لم يكن في استطاعته أن يفسر أسباب استحسانه للعمل ويدافع عنها. فلابد له أن يكون قادرا على أن يذكر بوضوح ما الذي يعنيه "بالجمال" أو "العظمة" في الفن، ولابد له أن يحدد صراحة ما هي معايير القيمة التي توصل في ضوئها إلى حكمه، ولو لم يفعل ذلك، لكان نقده غامضا إلى حد كبير، ولما فهمنا ما هو بصدد الكلام عنه على الإطلاق، ويمكننا أن نأتي لذلك بتشبيه غاية في البساطة، فنقول إنه أشبه بالقول إن درجة الحرارة 50، دون أن نحدد إن كان المقصود هو المقياس المئوي أو الفهرنهيتي، وعلى ذلك، فإذا شاء الناقد أن يقوم بعمله بطريقة سليمة، فلابد له من أن يفكر في طبيعة القيمة الفنية.

والأرجح أن معظم النقاد يوضحون بالفعل نوع معايير القيمة التي يستخدمونها، وإن كان الكثيرون لا يفعلون ذلك إلا بطريقة ضمنية أو غير مباشرة، ومع ذلك فكثير من هؤلاء النقاد لا يكونون ذوي خلفيات فلسفية بما فيه الكفاية في طريقة وصولهم إلى اعتقاداتهم المتعلقة بالقيمة مما ينجم عنه أن يكون نقدهم للفن تافها أو لا قيمة له، ذلك لأن النقاد (شأنهم شأننا جميعا) معرضون لأخذ معايير القيمة من التراث أو من سلطة معينة دون تساؤل، وهو أمر يثبته تاريخ النقد الفني، وقد تكون هذه المعايير صالحة للحكم على أعمال فنية تنتمي إلى عصر معين أو أسلوب معين، غير أن الناقد يسلم بأنها ذات صحة شاملة، وبأنها تصدق على جميع الأعمال الفنية، وعندما يطبق هذه المعايير على فن من نوع مختلف تماما، يسيء الحكم عليه كلية.

وهو في ذلك أشبه بمن يستخدم معايير بطل رفع الأثقال في الحكم على طريقة لعب فريق كرة قدم، فإذا كان الناقد يؤمن مثلا بأن اللوحة المصورة تكون جيدة إذا كانت تصور موضوعات عالمنا اليومي وأشخاصه بأمانة (معيار المحاكاة)، ويطبق هذا المعيار على ما يسمى بالفن "الحديث" أو حتى "ما بعد الحديث" الذي لا "يحاكي" شيئا على الإطلاق، فسوف ينتهي إلى النتيجة التي رددها البعض سابقا – وهي أن هذا الفن "مريع" أو "مزيف" أو أي شيء قد يكون أسوأ حتى من ذلك، غير أن الخطأ قد لا يكون

خطأ اللوحة، وإنما هو خطأ الناقد، فمعايير القيمة عنده ضيقة ومحدودة، ولو فكر بمزيد من التمعن واتساع الأفق في طبيعة القيمة الفنية، لكان من الجائز أن يغير معاييره، ولجاز أن يجد معايير للقيمة أكثر اتصالا بالموضوع، يمكن على أساسها النظر إلى الفن المعاصر على أن له قيمة بطريقته الخاصة، وعلى ذلك فإن من واجب الناقد - شأنه شأن كل شخص آخر مشتغل بالفن - أن يختبر الاعتقادات الكامنة التي تتحكم في نظرته إلى الفن، ولو لم يفعل ذلك لحصر نفسه في حدود قطعية لا مهرب منها.

ولنقدم مثلا آخر للأهمية الحيوية لعلم الجمال بالنسبة إلى الدراسة غير الفلسفية للفن، فإجراء التجارب حول الطريقة التي يستجيب بها الناس للفن كان يحدث في مجال علم النفس باستمرار منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكان الأمل معقودا عليه في الوصول إلى إجابات دقيقة منضبطة عن كثير من أسئلة علم الجمال التي ظلت تناقش قرونا طويلة، وقد أمكن عن طريق التجريب، ولا سيما في السنوات الأخيرة، الوصول إلى بعض النتائج القيمة، ومع ذلك فإن نتائج التجريب السيكولوجي كانت في معظم الأحيان غير مشجعة، إذ أن الاستنتاجات التي كان يتم التوصل إليها كانت تافهة، بل كانت سخيفة أحيانا، حتى عندما كانت تعرض بطريقة رياضية، وإحصائية شديدة الدقة، فما السبب في ذلك؟ إن السبب الرئيس يتمثل في أن علماء النفس كثيرا ما قصروا في القيام باختبار "نقدي" لاعتقاداتهم بشأن طبيعة الفن وقيمته، وهي أمور كانوا يأخذونها كـ"قضية مسلما بها" عند إجراءهم لتجاربهم.

فقد أجرى علماء النفس عددا لا حصر له من التجارب، كانوا يقدمون فيها إلى جماعات كبيرة من الناس أشكالا هندسية بسيطة، كمستطيلات ذات أشكال مختلفة، أو بقع من الألوان، وبعد ذلك كان يطلب من المجرب عليهم أن يفاضلوا بين هذه الأشكال، ويحددوا ما هي الأشكال أو الألوان التي يجدون فيها لذة أعظم وهكذا يتضح في تجربة تجرى على 4556 شخصا أن اللون الأزرق مفضل على القرمزي، أو اللون البرتقالي أقل الألوان جاذبية على الإطلاق، وفي تجربة أخرى يتضح أن الشكل الذي يجمع بين الأسود والقرمزي والرمادي مفضل على ذلك الذي يجمع بين الأصفر والرمادي والأحمر، وهكذا.

والآن، فما قيمة هذه النتائج، لقد كان القائمون بهذه التجارب يأملون أنه، إذا أمكن تحديد مدى الشعور باللذة إزاء ألوان منفردة، فعندئذ يمكن تفسير قيمة أعمال فنية "فمن الممكن آخر الأمر النظر إلى التأثير المركب للوحات أو أعمال معمارية أو مناظر طبيعية على أنه تأثير لألوان تبعث لذة بدرجة معينة، وتجمعها علاقات.. تبعث لذة بدرجة معينة"، غير أن هذه المحاولة عقيمة منذ البداية، فدلالة وقيمة لون مأخوذ على حدة تختلفان اختلافا تماما عما تكونان عليه داخل اللوحة، ففي العمل الفني الكامل، يكون مظهر اللون وقدرته على إمتاعنا وإثارة خيالينا وانفعالنا، متوقفا على العلاقات المتبادلة مع كل شيء آخر في اللوحة، فاللذة التي يبعثها تتأثر بتركيب الصبغة اللونية، والطريقة التي يرتبط بها بالألوان الأخرى، والأنماط الشكلية ! خطوط والكتل في اللوحة، والناس أو الحوادث التي تؤلف "الموضوع"، والقدرة التعبيرية الانفعالية للعمل بأسره، وعلى عديد من العوامل الأخرى، فالأخضر المصفر إذا ما جرد عن لوحة من لوحات "خوان ميرو" قد يبدو سخيفا أو فارغا، على حين أنه لا يكون كذلك على الاطلاق عندما نراه داخل اللوحة الكاملة. وعلى ذلك فإن أي استدلال من التجارب المعلقة بالبقع اللونية على قيمة الأعمال الفنية لابد أن يكون مضللا إلى أبعد حد، وكما يقول مورجان، فإن "الاستجابة للوحة الفنان إلى جريكو على حائط متحف ليست مماثلة على الإطلاق للمقارنة بين مستطيلات من الورق المقوى... ومن الصعب أن ترى... كيف يمكن الجمع بين عدد من مقارنات الورق المقوى هذه، الواحد منها فوق الأخرى" من أجل تفسير استجابتنا للأعمال الفنية، والواقع أن كثيراً من علماء النفس قد ضلوا الطريق لأنهم لم يفكروا بطريقة نقدية في طبيعة الفن، ولم ينتفعوا من النتائج التي يصل إليها علم الجمال، ولو كانوا قد فعلوا ذلك، لأدركوا الفروقات المهمة بين أجزاء العمل الفني وبين العمل الفني ذاته.

وهناك وجه آخر من أوجه النقص في هذا النوع من التجريب، فقد افترض علماء النفس أن قيمة الفن تقاس تبعا لمقدار ما نشعر به إزاءه من لذة، وقد يظن المرء أن من الواضح أن الأعمال الفنية تكون جيدة إذا كانت تجلب لذة، ورديئة إذا لم تكن كذلك. ومع ذلك فإن هذا واحد من الاعتقادات التي يتخذ منها علم الجمال موقفا "نقديا" ولو أمعنت الفكر في هذا الاعتقاد، فهل تجد نفسك عندئذ على استعداد للقول

إن كل الأعمال الفنية القيمة تبعث لذة؟ وماذا نقول عن التراجيديا، مثل "ماكبث"؟ إن هذا العمل لا يصنف عادة بوصفه فنا "جيداً" فحسب: بل أنه يعد فنا "عظيماً" ومع ذلك فإنه تصوير مؤلم للشر وخيبة الأمل، وليس في وسعنا، في هذا المقام، أن نبحث في "مفارقة التراجيديا" بل سنتحدث عنها فيما بعد. ومع ذلك فلزام علينا أن نتنبه، في الوقت الحالي، إلى أن التجريب السيكولوجي قد افترض، باستخفاف، صحة شيء ينبغي أن يختبر بطريقة نقدية.

ولنلخص الآن مناقشتنا، للحجة الأولى، القائلة إن دراسة علم الجمال غير ضرورية لأن هناك دراسات أخرى تبحث في الفن وتستطيع أن تجيب عن جميع أسئلتنا، فقد رأينا أن هذه الحجة باطلة، وأن هناك أسئلة حاسمة معينة عن الفن لا تستطيع دراسة من هذه الدراسات أن تختبرها، كما رأينا أن عدم القيام بهذا الاختبار كثيرا ما يضعف أبحاثها أو يجعلها باطلة، ومن هنا كان لزاما على الدراسات غير الفلسفية أن تستعين بالتفكير الذي يتم في ميدان علم الجمال.

ومن جهة أخرى فإن علم الجمال لا يملك أن يتجاهل الدراسات الأخرى، فلابد من له أن ينتبه إلى نتائجها، وأن يستعين بها على الإجابة عن أسئلته المتعلقة بطبيعة الفن وقيمته، ولو لم يفعل علم الجمال ذلك لكان يمارس نشاطه في فراغ. فليس في وسعه أن يتكلم كلاما مفهوما عن الفن "بوجه عام" إلا إذا ألم بالشواهد المتعلقة بأعمال فنية معينة، وهي الأدلة التي تتراكم لدى علماء النفس ومؤرخي الفن ونقاده.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والدراسات غير الفلسفية للفن يكمل كل منهما الآخر. فعلم الجمال ليس بديلا عن أبحاث علم النفس وعمل الاجتماع وغيرهما من الميادين، ولابد له من أن ينظم نتائجها ويرتبها حتى يصل إلى اعتقادات سليمة عن الفن، كما أن الدراسات غير الفلسفية تستطيع الانتفاع من هذه الاعتقادات في توجيه أبحاثها، وينبغي علينا أن نكون على استعداد لتغيير اعتقاداتنا في ضوء الشواهد الجديدة، كما ينبغي أن تتخذ الفروع الأخرى، كعلم النفس من اعتقاداتنا المعتدلة بدورها مرشدا لأبحاثها التي ترمي إلى كشف مزيد من الشواهد، وهذه هي الطريقة التي تتقدم بها كل معرفة بشرية، وتلك عملية ليست لها نهاية.

- **الحجة الثانية**

إن دراسة علم الجمال عقيمة، لأن قيمة الفن لا تعرف إلا بواسطة تجربة شخصية مباشرة، فلو شئت أن تعرف طبيعة الأعمال الفنية وتفهم معنى تذوقها والاستمتاع بها، فكل ما عليك هو أن تمر بالتجربة المباشرة، تجربة مشاهدتها والاستماع إليها، أما إذا حاولت أن تفعل ذلك بالتفكير في الفن والكلام عنه، فإن مآلك حتما، كما تقول هذه الحجة، إلى الإخفاق.

هذه حجة قديمة جدا وهي مازالت شائعة جدا حتى يومنا هذا والواقع أن مثل هذه الحجة لم توجه فقط ضد علم الجمال، بل لقد وجهت أيضا ضد كثير من المواقف النظرية الأخرى تجاه التجربة البشرية، وأول ما تود أن نقوله هو أن الواضح أن ممارسة تجربة معينة تختلف في نواح كثيرة عن التفكير فيها أو معرفة شيء عنها، فأكل وجبة ليس مماثلا لدراسة علم وظائف الأعضاء أو التغذية، ورؤية اللون الأحمر ليست مماثلة لصياغة قوانين في علم الضوء. وبالمثل فإن قراءة رواية أو سماع سيمفونية يختلف عن الاختبار النقدي لاعتقاداتنا عن الفن، وإذن فهذه الحجة تفيد في الحيلولة دون الخلط بين هذين الأمرين، هذا إذا لم تكن لها أية فائدة أخرى، فدراسة علم الجمال لا يمكن أن تكون بديلا عن التذوق العميق المباشرة للفن.

غير أن ما نحن بصدده هو فهم تجربتنا، وليس ثمة تجربة تفسر ذاتها، فتجربة رؤية اللون الأحمر لا تفسر كيف نتوصل إلى ممارسة هذه التجربة، أو ما هي العمليات التي تحدث أثناء ممارسة التجربة، ولابد لمعرفة ذلك من أن نأخذ على عاتقنا دراسة تركيب أعيننا وجهازنا العصبي، وطبيعة الموضوعات الفيزيائية، والضوء إلخ. ولا يستطيع أحد أن ينكر، بطريقة جدية، أننا قد اكتسبنا بهذه الطريقة معرفة مؤكدة عن الإحساس البصري، إن هذا النوع من المعرفة التصورية يتسم بأنه أوسع من الرؤية المجردة للون في أية تجربة بعينها، وهو يتمثل في مبادئ وتعميمات لا تصدق على تجربة رؤية واحدة فحسب، بل تصدق على عدد ضخم من هذه التجارب، وكما قلنا من قبل فإن هذه المعرفة مختلفة عن المعرفة المكتسبة بالإحساس، ولكنها لا تقل عنها أهمية.

وبالمثل فإن الحجة القائلة إننا لا نستطيع أن "نعرف" الفن إلا بتجربته مباشرة لا تبدو مقبولة إلا لأن لفظ "نعرف" هذا غامض، فنحن نريد أن نتعلم ما هي الظروف التي تصبح لنا فيها تجربة تذوق جمالي، وعلى أي نحو تختلف هذه التجربة عن سائر التجارب الإنسانية. غير أننا لا نستطيع أن نعرف ذلك أبدا من التجربة الخرساء ذاتها، بل لابد لنا من أن تحلل كثيرا من هذه التجارب وتقارنها ونفكر فيها حتى نكتسب فهما عقليا. وبالمثل فإن التجربة وحدها لا تستطيع أبدا أن تفسر ما الذي نعنيه عندما نتحدث عن "الفن الجميل"، وكيف يختلف عن الموضوعات غير الفنية، وهنا أيضا نجد أن التفكير حول مجموعة كبيرة من الموضوعات ينبغي أن يعقب التجربة المباشرة لواحد منها، وما لم يحدث ذلك، فإن التجربة البشرية تكون محدودة إلى حد كبير.

ومع ذلك قد يقال إن المعرفة النظرية خارجة تماما عن مجال تجربة الإدراك المباشر للفن، فأي شيء قد نفكر فيه عن "الفن" لا صلة له باستمتاعنا بالأعمال الفنية الخاصة، غير أن هذا بدوره غير صحيح، كما سأحاول أن أثبت عند مناقشتي للحجة التالية.

- **الحجة الثالثة**

إن دراسة علم الجمال لها أثر سيء، لأنها تصرف اهتمامنا بالفن، وتقضي على حيوية الأعمال الفنية وروعتها، وقد كتب الشاعر كيتس يقول:

ألا يفر كل ما هو خلاب هاربا

بلمسة مجردة من الفلسفة الباردة ؟

إن الفلسفة لتحبس أجنحة الملاك

وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط

وتفرغ الهواء المسكون، والمنجم المحاط بالأسرار

وتفكك نسيج قوس قزح[1].

("لاميا")

(1) الترجمة للدكتور فؤاد زكريا في المرجع سابق الذكر.

هنا يتحدث كيتس باسم الكثيرين ممن لديهم حساسية صادقة للفن وولع به، فلو حللنا الفن وحاسبناه على كل صغيرة وكبيرة، لجعلنا منه شيئا جامدا باهتا، فلا يعود كائنا تشيع فيه الحياة والنشوه المثير للخيال والقوة الانفعالية، بل إننا "نقتله لكي نشرحه"، ولو توقفنا لكي نفكر في تجربتنا المتعلقة بتذوق الفن، وحاولنا أن نفهم العناصر التي تؤلفها، لكان في ذلك خنق لهذه التجربة، وإذن فلنتخل عن هذا التحليل، ولنكتفي بالاستمتاع بالفن، بطريقة تلقائية، وحتى أقصى مدى ممكن، فما علم الجمال إلا ضرب من التجديف ينزع السر عما هو غال نفيس، ولو أطلقنا له العنان "لحبس أجنحة الملاك".

إن هذه الحجة أقوى من الحجتين السابقتين: إذ لا يمكن أن يعاب على أي نشاط أكثر من كونه يحطم القيم الإنسانية، ولو كان علم الجمال يفسد بالفعل تذوقنا للفن، بحيث لا يعود الفن شيئا مثيرا يمكن الاستمتاع به، لكان ذلك أقوى سبب ممكن للامتناع عن دراسته، ولكن هل لعلم الجمال مثل هذا التأثير حقا؟

هذا جائز، ولكنا إذا أدركنا ما نفعله بوضوح، لما تعين أن يؤدي إلى ذلك، والخطر الأكبر الذي ينبغي تجنبه هو خطر الخلط بين التجربة التذوق المباشر وبين المعرفة الانعكاسية المتعلقة بالفن، وهما الأمران اللذان ميزنا بينهما عند مناقشة الحجة الثانية، ونحن نقع في هذا الخلط عندما نستخدم العمل الفني في اختيار اعتقاد أو نظرية معينة عن الفن تكون لها أهمية بالنسبة إلى دراستنا الجمالية، بدلا من أن نستجيب لسحره ولتأثيره الطاغي، فالإقبال على الفن بمثل هذا الاهتمام العقلي ليس هو الطريق إلى تذوقه، وبالمثل فإننا لو حاولنا أن نحلل تجربة التذوق من أجل الوصول إلى فهم لها، فلن نعود قادرين على الانتباه للموضوع الفني، بل إن هذه التجربة، شأنها شأن معظم تجاربنا الأخرى، ستنهار أو يتغير طابعها عندما تتعرض للاختبار الواعي بذاته، وعندئذ تكون النتيجة خسارة لنا، ذلك لأن " الأرجح أن تذوق الجمال أفضل من فهمه "، وهذا الحكم صحيح إلى حد كبير لأن هدف الفن في النهاية تحقيق نوع من المتعة للمتذوق..متعة منزهة عن الغرض كما قال كانط.

إن هذا الحكم يظل صحيحا في كل الأحوال، ومع ذلك فإن عملية إيضاح اعتقاداتنا وتبريرها ليست منفصلة تماما عن تذوقنا للفن، كما قلنا من قبل، فإن

الأهمية الأولى لاعتقاداتنا ترجع إلى أننا نسلك في ضوء ما نعتقد، فاعتقاداتنا عن الفن وما يجعل له قيمة تتحكم في نظرتنا إلى الأعمال الفنية وفيما نحاول أن "نستخلصه" منها وهناك فارق كبير بين الاعتقاد بأن للفن قيمة لأنه مما يلذ لنا أن نراه أو نسمعه، والاعتقاد بأن وظيفته هي أن يخلق إثارة انفعالية، وكذلك بين هذين معا والاعتقاد بأن ما ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني هو شخصية الفنان فلنفرض مؤقتا أن كل واحد من هذه الاعتقادات، أو جميعها باطل، ولنفرض أن الفن ليس في حقيقته ما تقول به هذه الاعتقادات، عندئذ لا يكون معتنقو هذه الاعتقادات مستمتعين فعلا بالقيمة الحقيقية للفن، أو يكون قدر كبير من قيمته قد فاتهم، أما الاختبار النقدي لاعتقاداتهم، وبحث اعتقادات الآخرين، فقد يؤدي إلى نظرة أكثر دقة للفن، وبالتالي يجعل تجاربهم الفنية أكثر حيوية وإرضاء، فتحليل الفن، الذي تعترض عليه الحجة الثالثة، قد يكشف عن قيم جيدة ومجالات جديدة للاهتمام، وعندما يحدث ذلك، وكثيرا ما يحدث- فإنه يؤدي إلى تكذيب الحجة، ذلك لأن خير دليل على أن دراسة الجمال لا تؤدي إلى تبلد إحساسنا بالفن هو أنها كثيرا ما تجعل تذوقنا أكثر رهافة وإرضاء.

ومن جهة أخرى فإن هذه الحجة تغفل أن العمل الفني غير مكون من مستوى واحد بل له مستويات عديدة، وهذا ما يحقق للعمل الفني خلوده واستمراره. فالعمل الفني العظيم يحتاج إلى خلفية ثقافية وقدرة تحليلية نقدية حتى يمكن الوقوف على مضامينة وبلوغ مستويات متقدمة من التحليل، وهذا لن يتسنى إلا من خلال "التحليل" و"النقد"، وبدون ذلك سيتم اختزال العمل الفني في بعد واحد فقط هو المعنى الظاهري الموجه إلى الجميع.

- الحجة الرابعة

إن دراسة علم الجمال عقيمة لأن الأعمال الفنية فريدة تماما، بحيث لا تستطيع أبدا أن نجد أي شيء يصدق على الفن بوجه عام. فعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن "بوجه عام"، وعلى ذلك فإنه يحاول أن يحدد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية الخاصة. غير أن الأعمال الفنية لا تشترك إلا في القليل، أو لا تشترك في شيء على الإطلاق، بل إن كل عمل فني بعينه فريد في نوعه، لا يشبه أي شيء آخر، فلنتأمل

قصيدة لمحمود درويش، ولوحة لبيكاسو، وفيلماً ليوسف شاهين، وسيمفونية لبيتهوفن، إننا نسمى هذه كلها "أعمالا فنية"، ولكن ما أعظم الفارق بينها، إنها تختلف على أنحاء واضحة معينة، إذ أن أحدها يتألف من كلمات، والثاني من زيوت على قماش، والثالث من صور والرابع من ألحان، والأهم من ذلك أن التجربة التي يثيرها أحدها فينا لا تشبه على الإطلاق تلك التي يثيرها الآخر، وهذا التفرد بعينه هو الذي نعتز به في العمل الفني. فالعمل هو العمل نفسه، وهو يختلف عن كل ما عداه في العالم، ولو حاولت أن تقول لشخص غارق في الحب إن موضوع حبه "لا يختلف عن أي إنسان آخر، فهو حيوان من الثدييات له رجلان وجهاز عصبي معقد"، لنفد صبره منك، ولكان على حق في ذلك، فبرغم صحة ما تقول، فإنك تغفل نفس السمات المميزة للمحبوبة التي تنفرد بها ذاتها الساحرة عن سائر البشر. ومثل هذا يصدق على الفن، فإذا فكرت في عمل تشعر نحوه بإعجاب خالص، ولتكن رواية أو فيلما، لوجدت أنك تحبه نظرا إلى السمة المميزة له، وهي الإثارة الخاصة للقصة أو جاذبية اللحن، كلها متشابهة وكل منها مماثل في وجوده للآخرين، وهكذا تنتهي هذه الحجة إلى أن من العقيم أن نحاول الوصول إلى أية تعميمات عن "الفن"، كتلك التي يحاول علم الجمال أن يصل إليها.

هذه الحجة على قدر كبير من القوة، فنحن نعرف الأشياء، إلى حد بعيد، عن طريق السمات أو الخصائص التي تشترك فيها مع أشياء متعددة أخرى، فلنتأمل معرفة بسيطة مثل "هذه المنضدة خضراء"، إن معرفة أن هذا الشيء منضدة، وليس كرسيا أو قطا، يقتضي منا أن نتعرف على خصائص معينة تتمثل في مناضد أخرى، إذ أن لها أرجلا، وهي تستخدم لوضع وجبات الأكل، وتباع في محلات الأثاث، إلخ، وبالمثل فالقول أنها "خضراء" يفترض معرفتنا بالاختلاف بين لونها وبين لون أشياء أخرى، ولو لم تكن الأشياء مختلفة فيما بينها في نواح معينة لما أمكننا التعرف عليها أو تصنيفها.

وبالمثل فكما نقول إن موضوعات معينة مناضد، فإنا نقول أيضا إن بعض الموضوعات أعمال فنية، ويبدو أن هذا ينطوي ضمنا على القول بأن هناك بالفعل خصائص مشتركة بين هذه الموضوعات، تتشابه بفضلها، والسؤال بالنسبة إلى علم الجمال هو: "ما هي هذه الصفات التي تجعل من الشيء عملا فنيا؟".

على أن المدافعين عن الحجة الرابعة ينكرون أن تكون هناك أية خصائص كهذه، إذ أن الأعمال الفنية، على ما يقولون، فريدة. ومع ذلك فإن هذا الرأي لا يدعم حجتهم. ذلك لأن كل شئ فريد في ناحية معينة. فهذه المنضدة تشبه المناضد الأخرى، ومن هنا كان في استطاعتنا معرفتها ووصفها بأنها منضدة، ومع ذلك فإن هذه المنضدة فريدة، لأنها توجد في هذه الغرفة بعينها، وفي قرصها هذه القطعة المحفورة الغريبة الشكل، وهي إرث تعتز به العائلة، فكل الأشياء إذن فريدة في جوانب معينة، ومتشابهة في جوانب أخرى. ولكل إنسان سمات جسمية أو نفسية تميزه، ومع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من الاعتراف بتلك الخصائص المشتركة بين الناس جميعا. ففردانية الشيء في نواح معينة لا تحول بيننا وبين معرفته.

والواقع أن أوجه الاختلاف بين الأعمال الفنية أهم بكثير من أوجه الشبه بينها، وقد نجد أن الجوانب التي تتشابه فيها الأعمال الفنية محدودة. وقد لا تفسر هذه السمات المشتركة القيمة التي تجدها في الفن، مثلما أن الوصف السطحي الذي اقتبسناه من قبل لا يفسر قيمة المحبوبة. فإذا كان الأمر كذلك، كان خيرا لنا أن نكف عن الكلام عن "الفن" بوجه عام، وأن نكرس وقتنا للفنون الخاصة، كالشعر والموسيقى والعمارة، إلخ – ولأعمال فنية خاصة، ولكن كيف نتخذ هذا القرار ما لم نبحث بالتفصيل في طبيعة الفن، عن طريق اختبار أعمال فنية وبحث النظريات الرئيسية في الفن ؟ وبعبارة أخرى فإن الطريقة الوحيدة التي نستطيع بها أن نكتشف وجود أوجه شبه هامة بين الأعمال الفنية هي دراسة علم الجمال، إن الحجة الرابعة يبدو أنها تقدم مخرجا سهلا، لأنها تقطع الطريق على الدراسة منذ البداية الأولى، ولكنها لم تقدم أدلة لإثبات موقفها.

على أن أهمية هذه الحجة تكمن في كونها قد دفعتنا إلى التأكيد على وجود اختلافات بين الأعمال الفنية. ومن الضروري أن نؤكد على أنه إذا كانت العملية التعبيرية واحدة في الفنون فإن الاختلافات تعود إلى اختلاف الوسيط الفني المعبر من خلاله في كل فن على حده. ففكرة عمل سينمائي ما قد تكون هي ذاتها فكرة رواية ما، والاختلاف الوحيد قد يكون في الوسيط المادي الذي هو الكلمات في الرواية والصورة في العمل السينمائي. هناك أيضا داخل النوع الفني الواحد اختلافات عديدة

مرجعها اختلاف العصور والأساليب والمدارس الفنية، هكذا يكون الفن الكلاسيكي مختلف تماما عن الفن الحديث في فن الرسم، وتكون السيريالية غير الانطباعية والتكعيبية في الفن ذاته.....إلخ. وعلى هذا النحو وحده يمكننا أن نكون على ثقة، نسبيا، من أننا لم نتجاهل الفوارق البارزة بين الأعمال الفنية أو نتغافل عنها. وهذا أمر لا مفر منه إذا شئنا أن تكون اعتقاداتنا عن الفن منطبقة على وقائع الفن ذاتها. وبناء على ذلك إذا ضيقنا الدائرة أكثر يمكننا القول أنه داخل الفن الواحد وداخل الحقبة الزمنية والمدرسة الواحدة لهذا الفن توجد اختلافات جوهرية بين الفنانين في أساليبهم وطرقهم التعبيرية. فعلى الرغم من أن رينيه ماجريت وماكس أرنست وسلفادور دالي ينتمون إلى مدرسة واحدة في فن الرسم (السوريالية) إلا أن الاختلافات بينهم جد عميقة لدرجة تجعلنا نتعرف على أعمالهم فور رؤيتها ودون أن يكون فيها أية إشارة لأسمائهم. وهذا ما يعرف في الفن باسم "الأسلوب" Style. فما هو الأسلوب؟

إن قوة الفن قادرة على تأسيس علاقة بين موضوعين مختلفين على الأقل بحيث أن الأسلوب الفني– وبطريقة تستحيل معها أية طريقة أخرى– يعبر عن صفات مشتركة بين أشياء متباينة– مجموعة جواهر قسمت بين، أو "تعقّدت" في الموضوعات لا يمكن سوى للأسلوب الفني أن يكشف عنها "تركيباً وتأليفاً، إنه التعريف الوحيد للفن". إن الفنان يدرس الأشياء، يتأملها، يحطم ارتباطاتها الطبيعية. إنه يقوم بتحريف الأشياء عن أوضاعها "السوية" ويمنحها وظائف جديدة وعلاقات جديدة. المظهر يتغير، الأشكال تتمازج بحرية، المادي يتحد مع التجريدي..والوهم يتداخل مع الواقع بحيث يتعذر التمييز بينهما، من هنا يمكن القول إن الأسلوب يبدأ عندما يجمع بين مادتين مختلفتين، متباعدتين، حتى ولو كانتا متجاورتين.

نستطيع أن نتلمس المقصود بالأسلوب عندما نتأمل أعمال بعض الفنانين الكبار، وعلى سبيل المثال الرسام الشهير رينيه ماجريت René. Magritte (1898–1967). فماجريت من الفنانين الذين أبدعوا في مجال الأسلوب. وكل لوحة من لوحاته تحمل تساؤلا معرفيا أو وجوديا، بحيث أنه استطاع أن يصيغ الإشكاليات بلغة الخطوط والألوان. كانت إحدى المهمات التي حددها ماجريت لنفسه، بعث حياة جديدة واستثنائية لأشياء وجودنا العادية التي أصبحت مبتذلة بسبب الطريقة اللامبالية

التي ننظر بها إليها. وعوضا عن قبول الأشياء التقليدية كما هي، شرع في تحديها والارتياب بها ليحيي ليس فقط مظاهرها الغريبة، بل أيضا ليستنبط وظائف جديدة لها. كان ماجريت يختار أشياء عادية ومألوفة، منها يبني أعماله: أشجار، مقاعد، طاولات، أبواب، نوافذ، أحذية، رفوف، مناظر طبيعية. لقد أراد أن يكون مفهوما بواسطة هذه الأشياء العادية..أن يضع حياة جديدة في رؤية الأفراد المبتذلة لأشياء الوجود العادية. ولأن رؤية الأفراد للأشياء عادة ما تكون مبتذلة، فقد أصبحت عمليا غير مرئية..لذلك أراد ماجريت أن يستعيد دهشة الإنسان الأولية إزاء الأشياء. من بين الأمثلة التي يمكن أن نستشهد بها في هذا السياق، لوحته المسماة "حذاء" 1935: في هذه اللوحة نرى تركيب فريد، رغم بساطته إلا أنه يصيب المشاهد بالذهول. حيث نرى قدما بشرية تتصل بما يبدو، أو يأخذ شكل حذاء. إنه ليس شكلا مزدوجا أو ثنائيا، كما هو الحال مع الأشياء التي تتخذ شكل امرأة وقطة في آن واحد، أو وجهاً وكأساً معا. للشيء في هذه اللوحة، وحدة غريبة: إنه يستريح على الحصى، ليس بثقل القدم أو ثقل الحذاء، لكن بثقل أو وزن خاص بالشيء، مقدما وظائف غريبة، خارقة، لا يمكن ربطها بأي من الوظائف المعروفة. الحاوية "الحذاء" والشيء الذي تحتويه "القدم" قد أحرزا واقعا جديدا تماما، وتحققا كشيء جديد.

على أن التجاور والتركيب بين الأشياء التي قد تبدو على غير ذات صلة، قد أصبح هدفا في حد ذاته في الفن المعاصر، وقد رسخت تقنية الكولاج Collage، هذا التوجه بحيث غدا المزج هدفا في حد ذاته. يتم تركيب شيئين أو صورتين وعبر اتحاد العنصرين يتخلق شيء جديد لا يمكن تصوره بدون التجاور والمقاربة. وقد بين ماكس إرنست "أن هذه الطريقة تفضي إلى حدوث لقاء تصادفي بين واقعين متباعدين على صعيد لا يلائمهما".

كانت مناقشتنا حتى الآن تنطوي ضمنا على جزء كبير من الإجابة عن هذا السؤال، ولكن نظرا إلى أهمية السؤال، فإننا نراه جديرا بإجابة واضحة في هذا المقام.

إن أول وأهم ما ينبغي أن يقال هو أن من الضروري أن ندرس علم الجمال بطريقة نقدية، ومعنى ذلك، كما رأينا من قبل، أننا يجب أن نكون على استعداد لمراجعة اعتقاداتنا المتعلقة بالفن، لكي نحدد مواطن القوة والضعف فيها، وهذا أمر

يتعين علينا عمله، سواء أكانت تلك هي اعتقاداتنا نحن أم اعتقادات "الرأي الشائع" أم "سلطة" ما. فلابد لنا أن نفحص طريقة التفكير التي أفضت بنا إلى هذه الاعتقادات، ونقرر إن كانت سليمة أم لا، ولابد لنا أن نتبين إن كانت هذه الاعتقادات متسقة منطقيا مع اعتقادات أخرى ثبتت صحتها أم لا، فإن لم تكن، فلابد من رفضها. وبالإضافة إلى إيضاح معنى اعتقاداتنا وتحليل صحتها المنطقة، ينبغي أن نختبر صواب هذه الاعتقادات بفحص الشواهد المتصلة بها، وهذه تشمل، كما رأينا من قبل، الشواهد التي تتجمع في ميادين للدراسة علم النفس، وتاريخ الفن، والنقد الفني، أما إذا لم يكن الاعتقاد مؤيدا بشواهد كهذه فإن من الواجب التخلي عنه، وحيث لا تكون الشواهد قاطعة، سلبا أو إيجابا، فإن من واجبنا الامتناع عن الحكم، وعلينا ألا نأخذ أبدا بأي اعتقاد على أنه صحيح ما لم تبرره الشواهد المتوافرة.

يتوجب علينا، على حد تعبير الفيلسوف الأمريكي وليم جيمس، أن نحتفظ "بنوافذ الذهن" مفتوحة، فنبحث دائما عن شواهد جديدة تثبت أو تنفي اعتقاداتنا. وينبغي أن نقاوم ذلك الإغراء القائم دائما، وهو إغراء قبول الشعارات الرنانة أو الآراء المتحيزة عن الفن، مهما بدا من جاذبيتها أو شيوعها، دون اختبار نقدي لها.

ويترتب على ذلك كله أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية. وهذا يعني ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أي شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية. وينبغي أن يصاغ أي اعتقاد أو أية نظرية بوضوح كاف بحيث نستطيع أن نضعه موضع الاختبار أمام الشواهد التجريبية. أما الاعتقاد الذي لا ينجو من الإخفاق في هذا الاختبار إلا لأن صيغته تبلغ من الغموض حدا لا تستطيع معه أن نقرر أي الشواهد هي التي تأتي في صفه أو ضده، أو لأنه يشير إلى ما لا يمكننا ملاحظته أبدا في التجربة البشرية. فهو اعتقاد لا يمكن قبوله أو على أقل تقدير "لم تثبت صحته".

والحق أن دراسة علم الجمال يمكن أن تنطوي على إثارة بالغة بالنسبة إلى المثابرين على البحث والتنقيب، والمتمسكين بالروح "النقدية"، وإنا لنجد لدى معظم الطلاب قدرا كبيرا من حب الاستطلاع التلقائي حول هذه المسائل، ما لم يقتل حب

الاستطلاع هذا فيهم نتيجة لما يقرأونه في الكتب المدرسية أو ما يسمعونه في قاعات الدرس. وكل ما نرجو ألا تقع دراستنا في هذا الخطأ.

عندما نتحدث عن الفن من داخل علم الجمال، نستخدم ثلاثة ألفاظ رئيسية: هي "الفن" و"الاستطيقي" و"الجمال". ومن الجوانب الهامة في مهمتنا أن نصل إلى معان واضحة دقيقة للألفاظ التي يستخدمها الناس دون دقة ودون تفكير وسوف نكتفي الآن بتقديم تحليل مبدئي لمعنى هذه الألفاظ، والعلاقات بينها، وستكون هذه النقطة بداية لتحليل لاحق، وفضلا عن ذلك فإن كلا من هذه الألفاظ يشير إلى ميدان مختلف من ميادين الدراسة في علم الجمال. ومن هنا فإن المناقشة الحالية ستفيدنا في معرفة الميادين الرئيسة التي ينبغي أن تتشعب إليها دراستنا، كما أنها ستفسر سبب معالجتنا لهذه الميادين بالترتيب الذي تظهر به في هذا الكتاب.

إن الناس كثيرا ما يستخدمون ألفاظ "الفني" و"الاستطيقي" و"الجميل" كلا محل الآخر. فهم يعبرون عن إعجابهم بموضوع ما له تصميم بارع رائع فيقولون إنه "فني بدرجة رفيعة" أو "استطيقي إلى حد بعيد" أو "جميل". غير أن هذا الاستخدام يدعو إلى الأسف. لأنه يخلط بين ثلاثة أنواع من الوقائع يختلف كل منها عن الآخر كل الاختلاف. والواقع أن الكثير منا يدرك هذه الاختلافات ولو بطريقة غامضة. فلفظ "الفن" يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري، وهكذا نتحدث عن "الفنان الخلاق" وعن نتاج نشاطه، وهو "العمل الفني". و"الجمال" يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها. أما "الاستطيقي" فهو أقل هذه الألفاظ شيوعا. وعندما يستخدم يحتفظ في كثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليوناني الذي اشتق منها aesthesis، إذ أنه يشير إلى إدراك موضوعات جذابة والتطلع إليها. ومن الواضح أن خلق الموضوعات، وقيمة الموضوعات وإدراكها، هي أمور مختلفة كل الاختلاف، وسوف تزداد الفوارق بينها وضوحا كلما سرنا في دراستنا شوطا أبعد.

فتحت عنوان "الفن" نود أن نعرف ما الذي يميز "الأعمال الفنية" من الموضوعات غير الفنية. وما الذي يميز "الفن الجميل" بوجه خاص. ولكن كيف يرتبط الفن بما هو "جميل Beautiful"؟.

فلنقل في البدء إنه ليست كل الأعمال جميلة، ففي استطاعتنا جميعا أن نتصور أعمالا ليس لها مذاق أو طابع مميز أو أعمالا قبيحة بمعنى الكلمة. وفضلا عن ذلك فإن هناك أعمالا جذابة أو مثيرة ولكننا لا نميل إلى تسميتها "بالجميلة". وعندما تكون هذه الأعمال محدودة النطاق. وليست لها قيمة طاغية، نصفها بأنها "لطيفة" أو "بهيجة". وإن كان من الجائز أن نجدها مضحكة إلى حد صاخب. كذلك فإن هناك أعمالا فنية يبدو أن صفة "الجميل" محدودة جدا بالنسبة إليها. تلك هي الأعمال الفنية الهائلة والشامخة بحق، مثل "الملك لير" لشكسبير و"السيمفونية التاسعة" لبيتهوفن، وهي أعمال نصفها بأنها "جليلة"، وهكذا فإن من حقنا أن نستنتج أن فئة الأعمال الفنية ليست هي ذاتها فئة الموضوعات الجميلة.

ومن الممكن أن نصل إلى هذه النتيجة ذاتها لو درسنا هذه المسألة من الطرف الآخر: فليست كل الموضوعات الجميلة أعمالا فنية. ذلك لأن فئة الموضوعات الجميلة تضم أيضا موضوعات طبيعية لا تخلقها القدرة الفنية البشرية. فنحن نصف كتل السحاب الضخمة. والمناظر الطبيعية، والأزهار بأنها "جميلة"، بل أن كثيرا من الناس يجدون مظاهر الجمال في الطبيعة أيسر تذوقا من مظاهر الجمال في الفن.

وهكذا نستطيع أن ندرك الآن أن دراسة "الفن" تختلف كل الاختلاف عن دراسة "الجمال". فإذا شئنا أن نعرف ما الذي يجعل الشيء جميلا. فلا يمكننا أن نقتصر على دراسة الأعمال الفنية، وإنما الواجب أن نبحث أيضا فيما نعنيه "بالجميل" عندما نصف به مناظر وأشكال في الطبيعة، ولهذا السبب كان تعبير "فلسفة الفن" أضيق من تعبير فلسفة الجمال. فعلى الرغم من أن الأعمال الفنية هي أوضح الموضوعات الجميلة وربما أهمها، فإنا اهتمامنا لن يكون منصبا على الفن وحده، وفضلا عن ذلك، فقد اتضح الآن ان "الجميل" له في ذاته معنى أكثر تحددا من أن يصف جميع الموضوعات، الفنية منها وغير الفنية، التي نجدها ذات قيمة، فالأعمال الأدبية تكون أحيانا "تراجيديا"، والسماء المرصعة بالنجوم في ليلة صيف توصف بأنها "جليلة"، وهذان مفهومان ينبغي أن نعمل لهما حسابا في مناقشتنا لمفهوم القيمة، إلى جانب مفهوم "الجميل".

وكما سبق القول فإن "الاستطيقي" يدل على "الرؤية أو الإدراك، فأي نوع خاص من الإدراك يدل عليه هذا اللفظ ؟ نستطيع أن نبدأ الإجابة عن هذا السؤال إذا تأملنا

الطرق المتعددة التي يمكن بها إدراك العمل الفني. فمن الممكن النظر إلى العمل الفني على أنه وثيقة دعائية، مثل "كوخ العم توم"، الذي أشرنا إليه من قبل، وفي هذه الحالة يكون اهتمامنا منصبا على أهميته في تشكيل الرأي العام، أو قد ندرس العمل، كما يفعل المؤرخ وعالم الاجتماع، على أنه انعكاس للعصر أو الحضارة التي أنتج فيها. وهكذا فإن رسوم الشعوب البدائية يمكن أن تساعد على تفسير اعتقاداتها الدينية وأساطيرها، والكتابات الأولى لهمينجواي يمكن أن تقدم صورة للحالة الفكرية التي كانت سائدة في أمريكا إبان الحرب العالمية الأولى، وفي هذه الحالات كلها تكون أهمية العمل راجعة إلى شيء خارج عنه، هو أصله أو نتائجه، غير أن هذه ليست هي الطريقة التي ننظر بها عادة إلى الفن، فنحن في العادة نقرأ الكتب ونستمع إلى الموسيقى لأنها طريفة أو ممتعة في ذاتها، ونحن نطرح جانبا أي اهتمام يصرف أنظارنا عنها، وينصب على أمور كالتاريخ أو الحركات الاجتماعية، هذا النوع من التجربة يختلف اختلافا ملحوظا عن الاهتمام بالعمل لأي غرض خارج عن مجاله، ولفظ "الاستطيقي" يميز هذا الإدراك لموضوع ما من أجل ما فيه من طرافة أو أهمية كامنة.

فليس في وسعنا أن نقدر القيمة التي يملكها عمل فني في ذاته إلا إذا أدركناه بطريقة استيطيقية، أما إذا كان اهتمامنا بالعمل لا يرجع إلى كونه أداة لتحقيق هدف آخر معين، فإننا لا نستطيع أن نتذوقه بوصفه مجرد قصة أو لوحة. فعندما نتحدث عن تذوق الفن أو "الاستمتاع" به، فإن ما نعنيه هو القيمة الكامنة أو الاستطيقية للفن، ولن يكون في وسعنا أن نفهم هذه القيمة. التي هي أهم أنواع القيم في الفن إلا حين نفهم الإدراك الاستطيقي، الذي يطالعنا عليها، وعندما يتم لنا ذلك، يصبح في إمكاننا أن نتجنب الخلط بين قيمة موضوع فني عندما يستمتع به في ذاته وبين القيمة التي قد تكون له لأغراض أخرى. والواقع أنه ثمة خلط كبير عند الناس بين الاثنين، فهم في كثير من الأحيان يقولون إن العمل "جيد" أو "جميل" لمجرد كونه يزيد الناس تقوى أو يدعم العقيدة الدينية أو الأخلاق الحميدة. غير أن من الممكن أن تكون للعمل نتائج كهذه ويظل مع ذلك ضئيل الشأن في ذاته إلى أبعد حد، ففي وقت الحرب، نجد أن الأناشيد أو اللافتات ذات الفعالية في إثارة روح الولاء للوطن كثيرا ما يتضح أنها أدنى قيمة عندما ينظر إليها بعد ذلك في معزل عن الظروف التي نشأت فيها. وبالمثل فهناك قطاع

عريض من المتلقين يعلنون إعجابهم الصريح بأعمال فنية لمجرد كونهم معجبين بحياة الفنان، إذ كانت له مغامرة حب انتهت بمأساة، أو كان يعاني مرضا معينا، أو فر هاربا من وطنه الأصلي. ولكن في حين أن هذه الأمور لا علاقة لها أو ليست مؤشرا على قيمة هذا الفنان وأهمية ما يقدمه من أعمال فنية. إذن هذه الأمور تكشف عن خلل في تقييم المتلقي للأعمال الفنية. والخطورة أن هذه الأمور التي يعتمدون عليها في التقييم تغدو موضع اهتمامهم وتستحوذ عليهم إلى حد أنهم لا يدركون العمل ذاته أبدا، فهم يعجزون عن تذوق ما فيه من متعة كامنة. والواقع أن هذا الخلط قد يقع فيه الكثيرون من المتلقون للأعمال الفنية، ولعل هذا هو السبب الذي جعل البعض، على رأسهم الناقد الأدبي رولان بارت، المناداة بضرورة إقصاء كافة الظروف والأمور التي لا علاقة لها بالعمل الفني ذاته.

ومن الواضح أن إدراكنا الاستطيقي لا ينصب على الأعمال الفنية وحدها، بل يمتد أيضا إلى الأشياء الطبيعية، فنحن ننظر إلى شجرة ضخمة ملتوية، أو إلى الأمواج المتلاطمة على الشاطئ، لأنها في ذاتها طريفة أو درامية، وبعبارة أخرى فإن موضوعات الإدراك الاستطيقي ليست هي الموضوعات الفنية وحدها، وفضلا عن ذلك فإن الموضوعات التي تدرك بطريقة استطيقية ليست كلها جميلة، بل قد تكون أيضا "لطيفة" أو "هزلية" أو "جليلة". وهكذا يتضح أن مفهوم "الاستطيقي" هو أوسع المفاهيم الثلاثة التي بدأنا بها، وهي "الفن" و"الجمال" و"الاستطيقي".

لقد افترضنا أن "الجميل" يشير إلى ما له قيمة استطيقية على نحو معين، وهذا الافتراض سليم في عمومه، ومع ذلك فإن لفظ "الجميل" شأنه شأن كثير من ألفاظ المديح في لغتنا، لطرقنا في الكلام أو التفكير، حتى نصبح واعين بذلك، فكثيرا ما يعني الناس بلفظ "الجميل"، ليس فقط كون الشيء جذابا إذا ما نظر إليه استطيقيا، بل أيضا كونه ذا قيمة لأغراض أخرى، كما في قولنا "إن لاعب الكرة أرسل قذفة جميلة" أو "ما أجمله من يوم للتنزه" أو "منزل جميل"، هنا يكون معنى اللفظ استطيقيا في جزء منه، وغير استطيقي في جزء آخر، ولكن في كثير من الأحيان يستخدم لفظ "الجميل" دون تمييز للتعبير عن المدح أو الاستحسان، دون أية دلالة استطيقية على الإطلاق، وهكذا فإن متفرج الكرة المتحمس قد يهتف "جميل" إذا ما صد حارس المرمى الكرة لفريقه حتى

على الرغم من أنه أساء الحكم على الكرة في البداية، ووصل إليها بطريقة لا رشاقة فيها، وكان على وشك أن يدعها تفلت من يده، وبالمثلي قول كلايف بل Glive Bell، عن عبارة "امرأة جميلة": إننا نعيش في عصر طريف. فعند رجل الشارع يكون لفظ "جميل" في معظم الحالات مرادفا للفظ "مرغوب" ولا يدل اللفظ بالضرورة على أية استجابة استطيقية على الإطلاق".

من الضروري إذن أن نتعلم التمييز بين الاستخدامات المختلفة لكلمة جميل وبين الاستخدام التقني له في مجال الفن. وبدون هذا التمييز فإن كل تفكيرنا وكلامنا واعتقاداتنا عن الفن والتجربة الاستطيقية ستكون مشوشة ومضللة بالضرورة.

من هذا المنطلق حاولنا في هذا الكتاب أن نقدم بعض الإشكاليات الجمالية ونناقشها. ويتضمن الكتاب ترجمة لست فصول رئيسية من كتاب "الجمال" Beauty لجورج سكروتون(*)، وهو كتاب مبسط قدمه سكروتون للقارئ العادي غير المتخصص في الفلسفة. أما باقي الكتاب فنناقش فيه بعض القضايا المتفرقة التي تنتمي إلى مجال البحث الجمالي، فنعرض أولا لإشكالية العلاقة بين الفن والأخلاق، ثم التحولات التي طرأت على الفن وتصوراته النظرية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ثم نموذج من فلاسفة الجمال المعاصرين وهو الفيلسوف الوجودي "موريس ميرلوبونتي"، ونعرض أخيرا لنموذج من نماذج الفنون التي كانت موضوعا للبحث الجمالي المعاصر وهو فن السينما.

المؤلف

(*) Roger Scruton, Beauty (Oxford: Oxford university press, 2009) 1- 147.

الفصل الأول

الجمال والأحكام الجمالية

الحق والخير والجمال

بعض البدهيات

تناقض يبحث عن حل

الجمال الخافت

تداعيات لما سبق

مفهومان للجمال

الوسائل والغايات والتأمل

الرغبة في الفريد

تحذير

الجمال والحواس

المنفعة المنزّهة عن الغرض!

المتعة المنزّهة

الموضوعية

المضي قدماً

الفصل الأول

الجمال والأحكام الجمالية

نرى نحن البشر الجمال في كافة الأشياء سواء أكانت أشياء ملموسة أو أفكاراً مجردة، فنراه في الطبيعة وإبداعاتها أو في الأعمال الفنية، ونراه في الأشياء والحيوانات والأشخاص والموجودات والصفات والأفعال. ومع اتساع القائمة لتشمل كل ما في الوجود وكل من له صفة الأنطولوجية (حيث توجد قضايا جميلة كما توجد عوالم جميلة، وتوجد براهين جميلة كما توجد قواقع جميلة، بل توجد حتى أمراض جميلة ومِيتات جميلة)، يتضح لنا أننا عندما نصف الجمال فإننا لا نصف خصائص مؤبدة مثل الشكل أو الحجم أو اللون تكون كائنة بشكل سرمدي لا اختلاف عليه بالنسبة لمن يتطلعون إلى عالم المادة. ومن الطبيعي والحال هذه أن نتساءل عن كيف يمكن أن نجد صفة واحدة تحملها كل هذه الأنواع المتناقضة من الأشياء؟

ولكن ما وجه الغرابة في هذا السؤال؟! فنحن قد نصف أغاني ومناظراً وأمزجة وروائح وأرواحاً مختلفة بأنها زرقاء، إذن ألا يوضح لنا هذا كيف يمكن لصفة واحدة أن تتجلى في أشياء تنتمي لعوالم مختلفة؟ الإجابة هي لا! فرغم أننا نلمس معنى معيّناً عندما نصف كل هذه الأشياء بأنها زرقاء، إلا أنها يستحيل أن تكون زرقاء بنفس المعنى الذي أقصده عندما أقول أن مِعطفي أزرق اللون مثلاً. لذا ففي إشارتي لكل هذه الأنواع من الأشياء بأنها زرقاء، فإنني أستخدم هنا أساليب المجاز والاستعارة – وهي تحتاج خيالاً خصباً كي نفهمها، فالاستعارات تُحيك أشكالاً من العلاقات التي لا يحتويها واقعنا المعيش ولكن تخلقها قدراتنا الفائقة على الربط بين حتى الأشياء الأكثر بعداً عن بعضها. والسؤال الذي يطرح نفسه عادة مع استخدام أي استعارة لا يتعلق بالصفة التي تعبر عنها بل يتعلق بالتجربة التي تنقلها إليها وتخلقها في نفوسنا.

بيد أن كلمة "جميل" ليست باستعارة في أي استخداماتها المعتادة، حتى ولو استخدمت – على غرار أي استعارة – مع عدد لا نهائي من أنواع الأشياء. إذن لماذا

نطلق على الأشياء صفة الجمال؟ ما المعنى الذي نشير إليه بهذه الصفة، وما الحالة المزاجية التي يعبر عنها حكمنا هذا؟

الحق والخير والجمال

يطالعنا التاريخ بإحدى الأفكار الجذابة عن الجمال والتي ترجع لعصر أفلاطون وأفلوطين، والتي تبنّاها لاحقاً وبطرق مختلفة الفكر اللاهوتي المسيحي. وحسب هذه الفكرة، يعد الجمال قيمة مطلقة- أي شيء نسعى إليه لذاته، وأننا في سعينا هذا لا نحتاج لأن نقدم مُبررات أو أسباب من أي نوع، وبالتالي فالجمال هنا يقع ضمن طائفة عدد من المفاهيم المطلقة الأخرى مثل الحقيقة والخيرية، والتي تبرر ميولنا وتوجهاتنا العقلانية. ووفق هذا المفهوم، فإننا نؤمن بـ (س) لأنها حقيقة، ونرغب في (ص) لأنها خير، ونتفرس في ملامح (ع) لأنها جميلة، وهكذا دون حاجة لعزو السبب لأشياء أخرى غير هذه القيم المُطلقة. وقد ذهب الفلاسفة إلى القول بأن كافة هذه الإجابات تقع على نفس المستوى، فكل منها يخلق حالة نفسية ضمن نطاق العقل، من خلال ربط هذه الحالة الذهنية بشيء يقع في طبيعتنا، ككائنات مفكرة، لكي نسعى إليه. وعليه فإن من يفكر في أن يطرح سؤالاً عن السبب وراء اعتقادنا بأن شيئاً ما حقيقي أو خيّر إنما هو في الواقع قد أخفق في أن يفهم طبيعة التفكير العقلاني، فهو لا يدرك أننا لو أردنا أن نبرر معتقداتنا ورغباتنا، فإنه يتعين على أي أسباب أن نأتي بها أن تكون لها في النهاية جذورها في الحقيقة والخيرية.

هل ينطبق نفس الأمر على الجمال؟ إذا سألني أحدهم "لماذا تحب (س)؟" فأجبته قائلاً "لأنه جميل"، فهل تكون تلك إجابة نهائية- أي هل تكون إجابة حصينة من محاولات التشكيك فيها أو مجادلتها، على غرار إجابات أخرى مثل "لأنها خيّرة" أو "لأنها حقيقية"؟ إذا قلت ذلك فإنني بذلك أتغافل عن الطبيعة المُخرّبة لمفهوم الجمال. فالمتيّم بأسطورة معيّنة قد يشعر برغبة ملحة في تصديقها؛ وفي هذه الحالة يصبح الجمال عدواً للحقيقة. (فقد ورد عن بيندار قوله: "إن الجمال، والذي يضفي مصداقية على الأساطير لدى العامة، يُلبس الزيف ثوب الحقيقة"، القصيدة الأوليمبية الأولى)، وبالمثل فمن يلهث وراء مفاتن امرأة فقد يغض الطرف عن مساوئها الأخلاقية: وفي هذه الحالة يكون الجمال عدواً للخير. (وتحكي لنا رواية الكاتب الفرنسي بريفوست "مانون

ليسكو" السقوط الأخلاقي الذي يتردى فيه الفارس النبيل "دي جرو" بسبب عشيقته الغجرية الجميلة "مانون". إن الخيرية والحق لا يتنافسان، والسعي لأحدهما يأتي دائماً مقروناً بتبجيل الآخر. أما مع الجمال، فالأمر مختلف وتكتنفه الشكوك. فبداية من الفيلسوف (كيركيجارد) وحتى (أوسكار وايلد)، كانت دائماً الحياة وفق القيم "الجمالية" aesthetic، والتي يكون الجمال فيها هو الهدف الأسمى، تأتي متعارضة على طول الخط مع حياة الفضيلة والأخلاق. فقد دفع بالناس حبهم للأساطير والقصص والطقوس والحاجة للعزاء والانسجام والرغبة العميقة في النظام إلى الارتماء في أحضان أية مُعتقدات دينية بغض النظر عما إذا كانت هذه المعتقدات حقيقية أم لا، ولطالما نالت روايات فلوبارت، والصور الرمزية لأشعار بودلير وألحان فاجنر وأعمال النحت الحسيّة اتهامات بالفسوق لأنهم ينشرون على الناس سمومهم في قالب من الألوان البراقة.

ولسنا مضطرين أن نتفق مع هذه الأحكام للإقرار بعقلانيتها؛ ذلك أن مكانة الجمال كقيمة مُطلقة أمر مشكوك فيه، فيما تنأى قيم أخرى مثل الحقيقة والخيرية بنفسها عن هذا الجدل نسبياً. ودعونا نقول على الأقل بأن هذا الأسلوب الخاص في فهم الجمال غير مقنع بسهولة لمفكري هذا العصر. إن الثقة التي كان يتناول بها الفلاسفة هذا المفهوم كان مدعاها ما ترسخ في يقينهم، وهو ما عبرت عنه صراحة تاسوعات أفلوطين[1]، من أن قيم الحقيقة والجمال والخيرية هي من صفات الإله التي تتجلى من خلالها الوحدة الإلهية على أرواح البشر. وقد عدّل القديس توما الأكويني[2] لاحقاً هذه الرؤية اللاهوتية لتوافق نظرته المسيحية وتجلت في غير موطن من أفكار هذا الفيلسوف الشمولية والغامضة التي اشتهر بها. ونحن في كل الأحوال لا يفترض بنا أن نتبنى هذه الرؤية، وأنا أقترح في الوقت الحالي تنحية هذه الرؤية جانباً لنتأمل مفهوم الجمال بشكل مجرّد من أي أفكار لاهوتية.

ورغم هذا التجرد الذي سنتطلع به إلى مفهوم الجمال، إلا أن رؤية توما الأكويني الخاصة عن القضية تسترعي انتباهنا هنا، حيث تمس إحدى الجوانب شديدة

(1) Plotinus' Enneads.
(2) St Thomas Aquinas.

الصعوبة في فلسفة الجمال بشكل عام. وبينما كان توما يرى الحقيقة والخيرية والوحدة باعتبارها "مفاهيم متعالية" transcendental – أي كصفات كامنة في كل الأشياء لكونها تمثل جانب من وجود أي شيء، وكوسيلة تتجلى بها نعمة الوجود الكبرى للفهم البشري، نرى على الجانب الآخر آراءه حول الجمال تأتي ضمنية أكثر منها صريحة؛ حيث صاغ فلسفته كما لو كان الجمال أيضاً يحمل كثيراً من سمات المفاهيم المتعالية الآنفة (وهي طريقة أخرى لتأكيد النقطة التي سبق لنا مناقشتها، وهي أن الجمال ينتمي لكافة أنواع الأشياء). كما رأى أن الجمال والخيرية، في النهاية، متطابقان، فكلاهما وسيلتان منفصلتان لفهم حقيقة واحدة فهماً عقلانياً. فإذا كان الأمر كما يقول القديس توما، فما هو تعريف القُبح إذن، وما الذي يدعونا للفرار منه حيثما وجدناه؟ وكيف يمكن أن نعقل أن هناك جمالاً خطراً وجمالاً خطِراً وجمالا لاأخلاقياً؟ وإذا كانت أشياء كهذه يستحيل أن توجد، فلم يستحيل وجودها، وما ذاك الشيء الذي يغرر بنا كي نعتقد العكس؟ إنني لا أزعم أن توما الأكويني لا يملك إجابات على هذه الأسئلة، بيد أن الأمر يوضّح لنا رغم ذلك مدى الصعوبات التي تجابهها أي فلسفة تحاول وضع الجمال على قدم المساواة ميتافيزيقياً مع الحقيقة بغية أن تغرسها في قلب الوجود وكأنها إحدى حقائقه. والرد الطبيعي في مثل هذه الحالة هو القول بأن الجمال هو سمة من سمات المظهر، وليس الوجود؛ وربما نكون في مساعينا لاستكشاف الجمال لسنا أكثر من مفتشين في أحاسيس ومشاعر الناس، وليس في البنية العميقة الحقيقية للعالم.

بعض البدهيات

علينا مما سبق أن نستخلص درساً عن فلسفة الحقيقة، وهو أن كافة المحاولات التي جرت لتعريف الحقيقة، أي لوصف الماهية العميقة والجوهرية للحقيقة، نادراً ما كانت تتسم بالإقناع نظراً لأن الحال كان ينتهي بها لافتراض ما تسعى لإثباته. فكيف يتسنى لك أن تضع تعريفاً للحقيقة دون أن تفترض أولاً أنك تعرف الفارق بين تعريف حقيقي وتعريف آخر زائف؟ لقد اقترح الفلاسفة في سعيهم لحل هذه المشكلة أن تلتزم أي نظرية للحقيقة ببعض البديهيات المنطقية المعينة، وهذه البدهيات – رغم أنها تبدو للوهلة الأولى غير ضارة لغير المتمرسين في التعامل مع النظريات – توفر

الاختبار المطلق لأي نظرية فلسفية. فمثلاً، ينص منطوق أحد هذه البديهيات على أنه إذا كانت الجُملة (س) حقيقية، فإنه يتعين كذلك أن تكون الجملة (س') حقيقية'، والعكس صحيح. وتنص بديهيات أخرى على أنه لا ينبغي أن تتعارض حقيقة ما مع حقيقة أخرى، وأن كل صنوف الجزم والتوكيد تزعم أنها حقيقية، بيد أن كلماتنا ليست حقيقية لمجرد أننا قلنا أنها كذلك. لقد قال الفلاسفة أشياء كثيرة تحمل طابع التعمق عن الحقيقة، بيد أن هذا التعمق كان غالباً ما يأتي على حساب إنكار واحدة أو أكثر من هذه البديهيات الأساسية.

وسوف يساعدنا هاهنا أن نضع تعريفاً لموضوعنا إذا أردنا أن يكون انطلاقنا قائماً على مجموعة من البدهيات، وستنهض محتويات هذه القائمة كأساس لاختبار ما لدينا من نظريات. وها نحن نتناول ستة منها:

1. الجمال يُمتعنا.
2. بعض الأشياء قد تكون أكثر جمالاً من أشياء أخرى.
3. دائماً ما يكون الجمال أحد أسباب اهتمامنا بالشيء الجميل.
4. أن الجمال هو موضوع لحكم معين: وهو الحكم الذوقي.
5. أن الحكم الذوقي هنا هو حُكم عن الشيء الجميل، وليس عن شعور الشخص إزاء هذا الشيء. فعندما أصف شيئاً ما بأنه جميل، فأنا إنما أصفه هو، ولا أصف إحساسي إزاءه.
6. رغم ذلك، لا يوجد ما يُسمى بأحكام غير عيانية للجمال (أي تصدر حكماً بجمال شيء معين بدون أن تشاهد الشيء الجميل بنفسك)، فليس لك أن تجعلني أصدر حكماً لم أصدره بنفسي، كما أنه ليس بإمكاني أن أصبح خبيراً في الجمال لمجرد أنني درست ما قاله الآخرون عن الأشياء الجميلة، ودون أن أختبرها وأحكم عليها بذلك بنفسي.

قد تكون البدهية الأخيرة موضع ارتياب، فقد أتبنّى رأي ناقد موسيقي معيناً ممن أثق بأحكامهم في الموسيقى ثقة عمياء. ولكن ألا يشبه هذا إلى درجة كبيرة استمداد معتقداتي العلمية من آراء الخبراء، أو معتقداتي القانونية من أحكام المحاكم؟

الإجابة هي لا. عندما أضع ثقتي في ناقد مُعيّن، فإن هذا يرقى إلى القول بأنني أذعن لحكمه، حتى وإن لم أصدر أنا نفسي حُكماً معيّناً، بيد أن حكمي أنا يعتمد على خبرتي وتجربتي. ففقط عندما أسمع القطعة الموسيقية موضوع المناقشة، في لحظة تذوق معينة، يصبح رأيي المُستعار رأياً خاصاً بي. ومن هنا تنبع الكوميديا الكامنة في هذا الحوار التي حملته صفحات رواية (إيما) للروائية الشهيرة (جين أوستين):

"أنت تقول أن السيد ديكسون، بصراحة، رجل وسيم."

"وسيم! آوه! لا – هو أبعد ما يكون عن الوسامة، إن هيئته عادية الملامح! أنا قلت لك أنه عادي الملامح."

"عزيزتي، أنت قلتِ أن الآنسة كامبيل لا تسمح لأحد بأن يقول أنه عادي الملامح، وأنتِ نفسك...."

"آوه! بالنسبة لي، لا قيمة لحُكمي. عندما أكن احتراماً كبيراً للآخرين، فإنني دائماً أعتبر أن هيئتهم جميلة. بيد أنني أتبنى ما أعتقد أنه الرأي الشائع عن الرجل عندما قلت أن هيئته عادية."

في هذه الحوار، كانت المتحدثة الثانية، وهي (جين فيرفاكس)، تطرح رأيها الشخصي جانباً بشأن هيئة السيد ديكسون، فهي عندما تصفه بأن هيئته عادية فإنها لا تحكم عليه بنفسها بل تورد رأي الآخرين.

تناقض يبحث عن حل

تنطبق البدهيات الثلاث الأولى مما سبق على الأشياء الممتعة والجذّابة. فإذا كان الشيء ممتعاً، فذاك يُعد سبباً كافياً للاهتمام به، وبعض الأشياء تكون أكثر إمتاعاً من أشياء أخرى. ويمكننا أن نلمس جانباً من الصواب عندما نقول بأنه ليس بمقدورك أن تحكم على شيء ما بأنه ممتع بناء على تجربة الآخرين عنه: ذلك أن استمتاعك الشخصي به هو معيار لصدق أحكامك، وعندما نتحدث عن شيء ما يراه الآخرون ممتعاً، فإن أفضل ما يمكنك فعله إذا أردت أن تكون أميناً أمام نفسك هو أن تقول إن هذا الشيء ممتع ظاهرياً، أو أنه يبدو ممتعاً، لأن الآخرين يرونه كذلك. ومع هذا، فليس من الواضح إطلاقاً ما إذا كان الحكم على الشيء بأنه ممتع هو حكم عليه وليس

عن طبيعة وشخصية من يرونه كذلك. من المؤكد أننا نحكم بين الأشياء الممتعة، بأن نجعل من الصواب الاستمتاع ببعض الأشياء ومن الخطأ الاستمتاع بأشياء أخرى، بيد أن هذه الأحكام تركز على حالة الرائي وليس على طبيعة الشيء الذي يراه. إن بوسعنا أن نقول كل ما نريده عن صواب أو خطأ استمتاعنا بالأشياء بدون أن نثير فكرة أن بعض الأشياء هي حقاً ممتعة، فيما أشياء أخرى تبدو كذلك ظاهرياً فقط.

ومع الجمال يصبح الأمر مختلفاً، فهنا يرتكز الحكم على موضوع الحكم، وليس على الرائي الذي يحكم. فنحن نميز الجمال الحقيقي عن الجمال الزائف – نميّزه عن كل أشكال الهراء الأخرى، ونحرص على أن تكتسي آراؤنا عن الجمال أبعاداً أعمق، ونسعى لشحذ ملكاتنا للتذوّق. وغالباً ما تأتي أحكامنا على الجمال تساندها أفكار نقدية تركز بالكامل على طبيعة الشيء الذي نراه جميلاً. وكل هذا يبدو واضحاً وجلياً، ومع ذلك، فعندما نجمعه إلى البديهيات الأخرى التي وضعناها آنفاً، فإن الأمر يتمخض عن تناقضات تهدد بالإطاحة بكل بناء علم الجمال (الإستاطيقا). إن الأحكام الذوقية أحكام أصيلة تؤيدها مجموعة من الأسباب، بيد أن هذه الأسباب لا يمكن أن ترقى أبداً لأن تكون حججاً استدلالية، لأنها إن استحالت إلى حجج استدلالية فعلاً، سيكون المجال مفتوحاً لوجود آراء موثوقة عن الجمال لا تقوم على المعاينة المباشرة لموضوع الجمال، وبالتالي يصبح هناك خبراء في الجمال ليسوا مضطرين لمعاينة الأشياء التي يصفونها، كما تصبح هناك قواعد لإنتاج الجمال يمكن أن يطبقها أي شخص يفتقد للذوقيات الجمالية.

صحيح أن الفنانين يحاولون استدعاء إبداعات فنية تختلف عن تلك التي يبدعونها على غرار الشاعر (وردزورث) في استدعائه لجمال الليكلاند، وبروست في استدعائه لجمال سوناتا (فينتويل)، و(مان) في استدعائه لجمال النبي يوسف ﵇، و(هوميروس) في استدعائه لجمال قصة (هيلين طروادة). ولكن الجمال الذي نراه في كل هذه الاستدعاءات إنما يكمن فيها، وليس في الأشياء التي يتم وصفها. فقد نتمكن يوماً من أن نستخرج تمثالاً نصفياً أصلياً لـ(هيلين) من أرض طروادة، ونفاجأ حينها أنا وأنت بقبح المرأة التي يجسّدها التمثال ونشعر بالارتياع لأن حرباً أريقت فيها أنهار من الدماء بسبب امرأة قبيحة كهذه. لقد كنت نصف مفتون بالمرأة التي وصفتها الرباعية

الثانية للموسيقار (جاناسيك)، أما النصف الآخر فكان مفتوناً بالمرأة التي خلدتها أوبرا (تريستان وإزولد) لفاجنر. وهذه الأعمال تحمل شهادة لا شك فيها على جمال المرأتين اللتين كانتا سبباً في إلهام من خلدهما. ومع ذلك، فقد شعرت باغتمام كبير عندما رأيت صور المرأتين الحقيقيتين، وهما (كاميلا شتوسلوفا) و(ماتيلدا ويزيندونك)، وصورتاهما تنقلان لنا زوجاً بشع المنظر ورث الهيئة من النساء القبيحات.

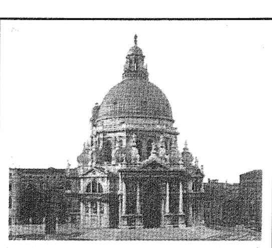
المفارقة إذن هي كالتالي. إن الحكم على الجمال هو حكم عن الموضوع، وقد تكون هناك أسباب وراء هذا الحكم، بيد أن هذه الأسباب ليست هي ما تقود إلى الحكم، ويمكن التخلص دون أن ينشأ عن ذلك أية تناقضات. إذن فهل هي أسباب أم أنها ليست كذلك؟

الجمال الخافت

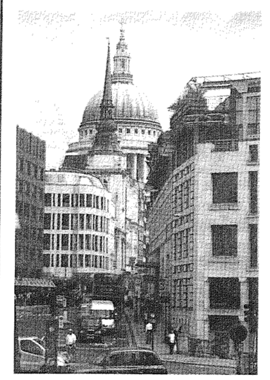
حان الوقت الآن لكي نفسح مجالاً للبدهية الثانية لأهميتها، ووفق هذه البدهية يمكن تصنيف الأشياء والمقارنة بينها حسب ما تتمتع بها من جمال، كما أن هناك أيضاً جمالاً بسيطاً خافتاً – وهو الجمال في أقل درجاته، والذي قد يكون بعيداً للغاية عن الجمال "المقدّس" للفن والطبيعة والذي ناقشه الفلاسفة. فهناك بعض أوجه الجمال البسيطة التي نكتشفها في أشياء بسيطة مثل وضع المنضدة في مكان معين أو ترتيب حجرة أو تصميم موقع على الإنترنت، وهي أشياء تبدو لأول وهلة شديدة البعد عن الجماليات البطولية التي يمثلها العمل النحتي العظيم "القديسة تريزا منتشية" (St Teresa in Ecstasy) للنحات (بيرنيني) أو سيمفونية باخ "البيانو العذب" (Well-Tempered Clavier). فأنت لا تتناول هذه الأشياء مثلما تناول بيتهوفن رباعياته المتأخرة، كما لا تتوقع أن يخلّدها التاريخ بين روائع الأعمال الفنية، ومع ذلك فأنت تحب أن تكون المنضدة أو الحجرة أو موقع الإنترنت على هيئة حسنة، وحُسن الهيئة لا يختلف عن الجمال – ليس في إمتاع العين فحسب، وإنما أيضاً في نقل المعاني والقيم التي لها أهميتها بالنسبة لك والتي تبديها بشكل واع أمام الآخرين.

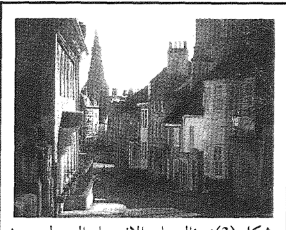
ولهذه البدهية أهمية فائقة في فهم مجال العمارة، فمدينة البندقية سوف تفقد جانباً كبيراً من جمالها بدون مبانيها الراقية المطلة على المياه – مثل كنيسة "القديسة ماريا

ديلا سالوت" (Sta Maria della Salute) التي أبدعها المعماري (لونجهينا) وأيضاً قصر (Ca' d'Oro) وقصر دوكال (Ducal Palace). بيد أن هذه العمائر تطالعنا وسط جيرة أخرى من العمائر المتواضعة، والتي لا تتنافس معها ولا تُنقص من جمالها – وهي مبان تكمن فضيلتها تحديداً في وجودها في الجوار وتعففها عن لفت الأنظار لنفسها أو ادعاءها درجات الفن الرفيع. إن الإبداعات الجمالية الساحرة لهي أقل أهمية في جماليات المعمار من الأشياء التي تتآلف مع بعضها لتخلق جواً من الانسجام والتناغم، أو تخلق سرداً متصلاً في شارع أو ميدان، حيث لا نجد ثمة شيء بارزاً يخطف المشهد.


شكل (1): صورة لكنيسة (ستا ماريا ديلا سالوت) Sta Maria della Salute للمعماري (بالداسير لونجهينا)، في مدينة فينيسيا (البندقية)، وهي تنهض كمثال على جمال يزيد من بهاءه بساطة ما حوله

إن كثيراً مما يُقال عن الجمال وأهميته في حياتنا يتجاهل الجماليات البسيطة الكامنة في منظر شارع بسيط، أو زوج لطيف من الأحذية أو فرخ جذاب من ورق التغليف، كما لو كانت هذه الأشياء تنتمي لقيمة مختلف عن قيمة كنيسة لـ(برامانتي) أو سوناتة من سوناتات (شكسبير)، فهذه الجماليات البسيطة هي أكثر أهمية بكثير في حياتنا اليومية، وأكثر انخراطاً في قراراتنا العقلانية عن الأعمال العظيمة والتي تشغل (إذا كنا


شكل (2): صورة لكاتدرائية القديس بولس، للمعماري كريستوفر رين، لندن، وهي تنهض كمثال على جمال تخنقه صفاقة الارتفاعات الشاهقة للمباني التي تحاصره من جميع الجوانب


شكل (3): مثال على الانسجام البسيط، حيث بساطة المنظر يولد شعورا لدى الرائي بالراحة التي يشعر بها في منزله

محظوظين) أوقات فراغنا. إنها تشكل قطعة من المشهد الذي نعيش فيه حياتنا، وهي تنهض كتعبير عن رغباتنا في تحقيق التناغم والانسجام بين الأشياء، فضلاً عن أن الأعمال المعمارية العظيمة لا يظهر جمالها الساحر إلا وسط المشهد المتواضع من حولها والذي توفره هذه الأشياء الأقل جمالاً. إن عملاً عظيماً مثل كنيسة (لونجهينا) التي تنتصب على ضفة القنال العظيم كانت لتفقد منظرها الواثق الذي يشع أجواء الروحانية المهيبة لو تمت إزالة المباني المتواضعة التي ترقد تحت ظلالها واستبدلت بتلك الكتل الأسمنتية من النوع الصفيق الذي خنق كنيسة القديس بول.

تداعيات لما سبق

ثمة إحدى النتائج التي نخرج بها من بدهيتنا الثانية، وهي أننا بحاجة للتأمل بجدية في فكرة أن أحكامنا على القيمة تميل لأن تكون قائمة على التفاوت. فعندما نحكم على الأشياء من حيث ما تحتويه من خير أو جمال، فإن اهتمامنا ينصب في الأغلب الأعم على وضع ترتيب لبدائل بُغية الاختيار فيما بينها. فالسعي للجمال المطلق أو المثالي قد يُشتت انتباهنا بعيداً عن الاحتياج الأكثر إلحاحاً لتنظيم الأشياء من حولنا. ليس عيباً أن يتطلع الفلاسفة والشعراء واللاهوتيون إلى الجمال في أرقى صوره الممكنة، ولكن أغلبنا يرى أهمية أكبر في تحقيق النظام والانسجام بين الأشياء من حولنا والاطمئنان إلى أن أعيننا وآذاننا وإحساسنا بالانسجام لا تتعرض للانتهاك المتكرر.

ويقوم على ما سبق أن فرط التركيز على الجمال في حالات معينة قد يقضي على الغاية منه، إذا كان في موقفنا هذا ما يفيد ضمناً بأن اختياراتنا هي بين أشياء على

درجات مختلفة من الجمال، وعلى نحو نبدو معه وكأننا نسعى دوماً للأكثر جمالاً فيما نختار. ولكن الإفراط في الاهتمام بالجمال قد يلغي الهدف منه، فأهداف التصميم المعماري في المدن مثلاً هي تحقيق ملاءمة الشيء في محيطه من الأشياء الأخرى، وليس التميز عليها. وإذا كنت راغباً في التميز، فيتعين عليك أن تكون جديراً بهذا الاهتمام الذي تطلبه، على غرار كنيسة (لونجهينا). وكل هذا لا يعني في النهاية أن الشارع المتواضع المظهر والمنسجم الأجزاء ليس جميلاً، بل يعني أن بوسعنا أن نتذوّق جمال هذا الشارع بشكل أفضل إذا ما وصفناه بشكل آخر أقل إفراطاً بمعايير الملائمة أو الانسجام وليس التميز أو الجمال المبهر. وإذا جعلنا قبلتنا دوماً تحقيق أرقى أشكال الجمال على نحو ما تبرزه كنيسة ماريا ديلا، فسينتهي مآلنا لمعاناة نوع من زيادة الحِمل الاستطيقي. إن أبدع ما صنعته يد الإنسان، إذا وضعت كلها جنباً إلى جنب، ستفقد لا محالة تفرد كل منها، وسيصبح جمال كل منها في حرب مع جمال القطع الأخرى.

وينتقل بنا ما سبق إلى نقطة أخرى، وهي أن صفة الجمال ليست هي الصفة الوحيدة التي نستخدمها لإطلاق أحكام من هذه النوع، فقد نُثني على أشياء معينة لأناقتها أو دقة تفاصيلها أو شكلها العتيق، وقد نُعجب بموسيقى معينة لما بها من تعبير أو ألحان أو ترتيب نغمات، ونحن نقدّر الأشياء الجذابة والساحرة والمبهرة – ونكون في أحكامنا السابقة أكثر ثقة مما لو اكتفينا بالقول بأن شيئاً ما "جميل". إن الحديث عن الجميل يعني الانطلاق لعالم آخر وأكثر رقياً – عالم منفصل عن اهتماماتنا اليومية ومن ثم فإن حديثنا عنه يجب أن يكون مغلفاً ببعض التواضع والتردد. أما الذين لا هم لهم سوى التفنن في مدح الجمال والسعي إليه في كل وقت وحين فهم غير جديرين بالاحترام، وهم في ذلك مثل من لا يكفون عن التفاخر بعقائدهم الدينية. إن المرء عادة ما يشعر بأن هذا الإعجاب بالجمال يجب ادخاره للحظات أكثر خصوصية، لا أن يباهي به أمام الآخرين أو يثرثر عنه على طاولة العشاء.

بالطبع يمكننا أن نتفق أن الشيء يستحق أن يوصف بأنه جميل بقدر ما يوصف بأنه بديع أو مُعبّر أو أنيق – ولكن إلى هذا الحد فقط، وليس إلى الحد الذي يريدنا أفلاطون وأفلوطين أو وولتر بيتر أن نذهب إليه بإعلان التزاماتنا الاستطيقية. وإذا سلّمنا بهذا الأمر، فإننا بذلك نُسلم لفطرتنا الإستطيقية، ولكن الفطرة أيضاً تعبير عن

ميوعة لغتنا. فعندما نقول "هذه الفتاة مليحة جداً – نعم، إنها جميلة!" فإننا نقـول بـذلك عبارة مقنعة، ولكن نفس الأمر كذلك مع "هذه الفتاة مليحة جداً، ولكنها بالكاد تكون جميلة".. إن البهجة أكثر أهمية من الكلمات التي نستخدمها للتعـبير عنهـا، والكلمـات أنفسها ليس لها جذور واضحة إلى حد معـين، فهـي تـشير إلى التـأثير بـأكثر ممـا تحـدد الخصائص التي أدت لحدوث هذا التأثير.

مفهومان للجمال

إن أحكامنا على الجمال ليست مجرد آراء نلقيها حول تفضيلنا للأشياء المختلفة، فهي تتطلب فعل انتباه، ويمكن أن تتخذ لها أشكالاً عدة في التعبير عنها. والأكثر أهمية من حكمنا النهائي على جمال الشيء إبراز الجوانب الصحيحة أو الملائمـة أو الجـديرة بالاهتمام أو الجذابة أو المُعبّرة في الشيء، أي تعيين الجانب الذي يـسترعي انتباهنـا في الشيء. إن كلمة "الجمال" قد لا يكون لها وجود أثناء محاولاتنا صوغ وتوليـف أذواقنـا، وهذا ما يدل على وجود فارق مميز بين الحُكم بالجمال، باعتباره تبريراً للـذوق، وبـين التأكيد على الجمال، كوسيلة مميزة للتوسل لهـذا الحكـم. لا يوجـد تنـاقض مـثلاً بـين القول بأن موسيقى بارتوك في "المندرين المعجزة" (The Miraculous Mandarin) خشنة ومثيرة للتوتر بل وقبيحة، وفي نفس الوقت نشيد بها باعتبارها إحدى أعظم الإنجازات في بواكير العصر الموسيقي الحديث. إن جمالياتها هنا تختلف عن جماليـات قطعـة "بافـان" (Pavane) للموسيقار فوري (Faure) والتي تستهدف فقط أن تكون جميلة بشكل فاتن وقد نجحت.

ولكي نوضّح الأمر أكثر علينا التمييز بين مفهومين للجمال، في المفهـوم الأول، يعني "الجمال" نجاحاً استطيقياً، وفي المفهوم الثاني يعني فقط نوعًا معيناً فقط من النجـاح الجمالي، فهناك أعمال فنية نراها تتفرد عن كل الأعمال الأخرى بما تتمتع به من جمال نقي – وهي أعمـال "تحـبس أنفاسـنا"، مثـل لوحـة "مـيلاد فينـوس" (Birth of Venus) لبوتيتشيلي (Botticelli)، وقصيدة "غنوة للعندليب" (Ode to a Nightingale) للـشاعر كيـتس (Keats) أو لحـن سـوزانا في الحديقـة في رائعـة موتـسارت "زواج فيغـارو" (Marriage of Figaro). ومثل هذه الأعمال توصف بأنها "سـاحرة"، أي أنهـا تتطلـب مشاعر من الدهشة والتبجيل، وتملؤنا ببهجة صافية تمسح ما في نفوسنا من آلام. ولأن

الكلمات في سياق الأحكام الجمالية تأتي فضفاضة ومراوغة، فإننا كثيراً ما نحتفظ بكلمة "جميلة" فقط للأعمال التي تنتمي إلى هذه النوعية، وهو ما يعني إيلاء تأكيد خاص على هذه الأعمال شديدة الإبهار. ونفس الأمر مع المشاهد الطبيعية والناس حيث نرى أمثلة على الجمال النقي الحابس للأنفاس، والتي تجعلنا عاجزين عن النطق من روعتها، وتجعلنا راضين فقط على الانضواء تحت عباءتها. ونحن نطري على هذه الأشياء لجمالها "المُطلق"، وهو ما يعني ضمناً أن الكلمات ستخذلنا إذا حاولنا تحليل تأثيرها الباهر علينا.

بل قد نذهب لأبعد من ذلك بالقول بأن هناك بعض الأعمال الفنية التي تكون جميلة "بشكل زائد عن اللازم"؛ فهي تخلب ألبابنا فيما كان يجب أن تعكر أمزجتنا، أو هي تجعلنا نعيش حالة من الخِدر اللذيذ فيما كان الإجراء الصحيح معها هو تجاهلها لفظاظتها. وهذا ما نمكن أن نفعله مع أعمال مثل قصيدة "ذكرى" (In Memoriam) لتينيسون (Tennyson)، وربما أيضاً مع قصيدة "قداس" (Requiem) لفوري (Faure) – رغم أن القصيدتين تعدان إنجازات فنية رائعة.

كل ذلك يحملنا على ضرورة عدم الإسراف في الاهتمام الشديد بالكلمات، ومنها الكلمة التي تحدد موضوع هذا الكتاب (أي الجمال). إن ما يهمنا أولاً وأخيراً هو نوع معين من الأحكام، والتي تعد الصفة (إستطيقي) هي الصفة الأكثر شيوعاً في التعبير عنها، وبتعبير آخر، ينبغي علينا عدم الإسراف في إطلاق صفة الجمال على أي شيء، لأنه ربما تكون هناك قيمة استطيقية أرقى بكثير يتعين علينا أن نحتفظ بكلمة "جميل" للتعبير عنها. وسنكتفي هنا بالقول بأن الأهم حالياً هو فهم الجمال في معناه العام باعتباره موضوع الأحكام الإستاطيقية.

الوسائل والغايات والتأمل

ثمة رؤية تحظى بانتشار واسع، وهي ليست ببديهية بقدر ما هي مشروع نظرية، وهي تميز بين الاهتمام بالجمال وبين الاهتمام بإنجاز الأشياء على أفضل وجه. إننا لا نتذوّق الأشياء الجميلة لمنفعتها فقط، بل أيضاً لما هي عليه في ذاتها – أو لما تبدو عليه في ذاتها. وكما يقول شيلر "يكون المرء في حالة جد عندما يبحث عن الخير والحقيقة والفائدة، وفقط عندما يبحث عن الجميل يكون في حالة لعب". عندما يستحوذ شيء ما

على اهتمامنا وإدراكنا، وبشكل مستقل عن أية منفعة أو فائدة له، فإننا حينها نبدأ في الحديث عمّا يتمتّع به من جمال.

وكانت هذه الفكرة هي السبب الذي أدى خلال القرن الثامن عشر للتفرقة المهمة بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة. فالفنون المفيدة، مثل العمارة ونسج السجاد والنجارة، تنطوي على وظيفة، ويمكن الحكم عليها حسب قدرتها على تحقيق هذه الوظيفة. ولكن المبنى أو السجادة ذات الوظيفة على ضوء هذا السبب ليست جميلة، فعندما نشير إلى فن العمارة باعتباره فناً مفيداً فإننا إنما نؤكد على جانب آخر له – وهو الجانب الذي يكمن وراء فيما وراء المنفعة. إن موقفنا هذا يفيد ضمناً بأن العمل المعماري يمكن تذوقه ليس كوسيلة لتحقيق هدف معين فحسب، بل أيضاً كغاية في حد ذاته، وكشيء ينطوي على معنى في جوهره. وفي تناولهم للفرق بين الفنون الجميلة والمفيدة، خطا مفكروا عصر التنوير الخطوات الأولى نحو مفهومنا الحديث عن العمل الفني كشيء تكمن قيمته في ذاته وليس في هدفه أو غرضه. وكان أوسكار وايلد قد قال في هذا الخصوص إن "كافة الفنون لا فائدة منها"، وهو لم يرغب في مقولته هذه إنكار ما للفنون من آثار في غاية القوة، والتي تنهض مسرحيته (سالومي) كمثال متوهج على ذلك.

وعلى ضوء ما سبق نرى أن الفارق بين الاهتمام الجمالي والنفعي ليست بأكثر وضوحاً من اللغة المُستعانة للتعبير عنه. إذن، فما الذي يقصده بالضبط من يقولون بأننا نهتم بالعمل الفني في جوهره، ولطبيعته الجوهرية، وكغاية في حد ذاته؟ هذه الكلمات الماثلة هي مصطلحات فلسفية بحتة، وهي لا تشير لوجود فارق واضح بين الاهتمام الاستطيقي وبين المنحى النفعي الذي تفرضه علينا احتياجاتنا العملية اليومية. وثمة حقب زمنية لم تعترف بالفارق الذي ننادي به الآن بين الفن art وبين الحرفة craft، فكلمة "شعر" poetry مُشتقة من الكلمة الإغريقية poiesis، وتعني مهارة صناعة الأشياء، وكانت الفنون artes الرومانية تشمل كافة الحِرف العملية المفيدة. وإذا أخذنا بديهيتنا الثانية عن الجمال بقدر معين من الجدية فإن هذا يعني أن نتشكك في فكرة الجمال بالكامل باعتبارها مجال منفصل تماماً عن الأهداف الدنيوية بجوانبها التطبيقية.

وربما لا يكون هناك داع لهذا القلق، فحتى ولو لم تتضح لدينا الرؤية بعد بخصوص المقصود بالقيمة الجوهرية، فإننا لا نجد صعوبة في فهم من يصف صورة أو قطعة موسيقية تعجبه بأن في بوسعه أن ينظر إليها أو يسمعها أبد الدهر دون أن يملّ منها، وأنها لا تحمل له هدفاً غير ذاتها.

الرغبة في الفريد

هب أن راشيل أشارت إلى ثمرة خوخة في طبق وقالت "أريد هذه الخوخة"، وهب أنك أعطيتها خوخة أخرى من نفس الصحن وردت عليك قائلة: "لا، أريد هذه الخوخة هناك"، لعلك ستدهش لهذا القول، فأية ثمرة خوخة ناضجة أخرى ـتؤدي نفس الغرض بالتأكيد إذا كان الهدف منها هو تناولها. ولنفترض أن راشيل ة ـت "هذه هي الثمرة التي أريدها. لا أريد تناولها، إنني أريدها هي ولا أريد غيرها"، فترى ما الذي يجعل راشيل تنجذب إلى هذه الخوخة؟ ما الذي يفسر قولها بأنها تريد هذه الخوخة بالذات ولا خوخة غيرها؟

من بين ما يمكن أن يفسر لنا هذه الحالة المزاجية هو الحكم الجمالي، فلربما كانت راشيل ستضيف: "أريد هذه الخوخة لأنها جميلة للغاية". إن الرغبة في شيء لجماله تعني الرغبة فيه، وليس الرغبة في فعل شيء به. كما أن الحصول على الخوخة وحملها وتقليبها ودراستها من كافة الجوانب لن يجعل راشيل تقول "حسناً، ها هي! أنا راضية الآن". فإذا ما كانت ترغب فيها لجمالها، فلا توجد نقطة معينة يمكن عندها تحقيق إشباع هذه الرغبة، كما لا يوجد إجراء أو عملية أو أي شيء تنتهي بعدها هذه الرغبة وتذهب لحال سبيلها، فبوسعها أن ترغب في فحص الخوخة لعشرات الأسباب، أو لغير سبب على الإطلاق. ولكن الرغبة في الخوخة لجمالها ليس هو الرغبة في فحصها: وإنما هي الرغبة في تأملها – وهذا التأمل هو شيء أكثر من مجرد بحث عن المعلومات أو تعبير عن الشهوة في الشيء. فهنا نلمس رغبة بدون هدف: رغبة لا يمكن إشباعها لأنه لا يوجد شيء قادر على إشباعها.

هب أن شخصاً عرض الآن على راشيل ثمرة خوخ أخرى من الصحن قائلاً لها: "خذي هذه، ستكون مثل الأولى تماماً". فهل ما قاله هنا يوضح عجزه عن فهم دوافعها؟ إنها مفتونة بهذه الخوخة، أي بهذه الثمرة بالذات والتي تجدها جميلة للغاية،

ولا يمكن أن يوجد بديل لها يشبع رغبتها، نظراً لأنها رغبة في شيء مُتفرّد، أي رغبة في هذا الشيء فقط. فإذا كانت راشيل ترغب في الثمرة لهدف آخر - أي لتناولها أو لإلقائها مثلاً على الرجل الذي يضايقها - فإن أي شيء آخر يمكن أن يحقق هذا الهدف. وفي هذه الحالة، فإن رغبتها ليست رغبة في الثمرة المتفردة بل رغبة في أي شيء له نفس الوظيفة.

هذا المثال يشبه مثالاً آخره ضربه فتجنشتاين (Wittgenstein) في محاضراته حول علم الجمال (Lectures on Aesthetics). والمثال يقول أنني أجلس لاستمتاع لإحدى رباعيات موتسارت، فإذا بصديقتي راشيل تدخل الحجرة، وتأخذ الاسطوانة وتستبدلها باسطوانة أخرى - لنقل مثلاً اسطوانة لهايدن - وتقول "جرب هذه، إنها ستؤدي نفس الغرض". ولكن قول راشيل هنا قد أظهر أنها لا تفهم حالتي المزاجية، فمن المستحيل تلبية رغبتي في موتسارت بسماع اسطوانة لهايدن: على الرغم من أنها بالطبع قد تطمسها.

إن الأمر هنا يصعب شرحه على نحو دقيق، فربما اخترت موسيقى موتسارت كمداواة نفسية، لعلمي بأن هذه الموسيقى بالذات كانت تبعث على استرخائي. وربما تنفع موسيقى هايدن في تحقيق الأثر العلاجي نفسه، وربما وفق هذا المعنى تكون بديلاً جيداً لموتسارت، ولكنها في هذه الحالة ستكون بديلا كعلاج، وليس كموسيقى. وسرياً على هذا المنطق، يجوز لي استبدال الاستماع لموسيقى موتسارت بأخذ حمام دافئ أو بالخروج في نزهة على جوادي - وهي علاجات لا تقل كفاءة للتوتر. ولكن موسيقى هايدن لا يمكن أن تشبع رغبتي في موسيقى موتسارت، وذلك لسبب بسيط وهو أن اهتمامي بموسيقى موتسارت هو اهتمام بهذه الموسيقى في حد ذاتها، وليس لأي هدف آخر تحققه.

تحذير

ثمة خطورة من أن يُؤخذ الفارق الذي وضعه فلاسفة القرن الثامن عشر بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة على محمل بالغ الجدية، فقد يبدو هذا الفارق للبعض وكأنه يفيد ضمناً أن منفعة الشيء - سيارة مثلاً أو عمارة أو أداة من الأدوات - يجب استبعادها بالكامل في أي حكم نصدره على جمال هذا الشيء، وبالتالي يتوجب علينا

لكي نعاين الجمال ونشعر به – وفق هذه النظرة الضيقة – أن نركز على الشكل النقي للشيء وبشكل منفصل عن أي منفعة متوقعة منه، بيد أن هـذه النظـرة تغفـل عـن أن إدراك الوظيفة هو خطوة تمهيدية مهمة للتذوق الشكلي. هب أن أحداً وضع في يديك شيئاً لم يسبق لك أن رأيت مثله من قبل، فقد يكون هذا الشيء سكيناً أو شيئاً لتركيب حوافر الجياد أو مبضعاً جراحياً، أو حِلية أو أي شيء آخـر، وهـب جـدلاً أنـه طلـب منك أن تبدي رأيك في جماله، فعندها قد تقول – ولا لوم عليك – أنك لا تستطيع أن تبدي رأيك في جمال هذا الشيء ما لم تعرف شيئاً عـن وظيفتـه أولاً. فـإذا علمـت أنـه نزّاعة أحذية، فقد ترد قائلاً: نعم، إنه جميل نوعاً إذا نظرنا إليه كنزاعـة أحذيـة، ولكـن أخشى أن أقول أنه يفتقر إلى الشكل والجمال كسكين.

كان المعماري (لويس سوليفان) قد ذهـب لأبعـد مـن ذلـك، حيـث قـال بـأن الجمال في المعمار (وبالتالي في الفنون المفيدة الأخرى) ينشأ عندما يـأتي الـشكل تاليـاً للوظيفة. بتعبير آخر، أننا نلمس الجمال في الشيء في الطريقة التي تعبر بها وظيفته عن نفسها في ملامحه الخارجية. وسرعان أن أصبح من بعدها الشعار الشهير "الـشكل يتبع الوظيفة" نوعاً من المانيفستو وتبنّاه جيل كامـل مـن المعمـاريين وبمقتـضاه تعـاملوا مـع الجمال كناتج ثانوي من نواتج الوظيفة بدلاً أن يكون هو هدفها الحاسم. (وهي رؤيـة مدرسة الفنون الجميلة التي كان سوليفان ثائراً عليها).

ثمة خلاف كبير حول هذه النقطة لن تتضح معالمه إلا بالمـضي قـدماً في قـراءة هذا الكتاب، ولكن لنضع تحذيراً بخصوص التحذير الذي وضعناه آنفاً، وهو أنه عندما نتحدث عن المعمار الجميل، فإن الوظيفة تتبع الشكل. ولكي نفهم هذا علينا أن نعلـم أن المباني الجميلة تتغير استعمالاتها، فالمباني التي كانت لها وظيفـة في يـوم مـن الأيـام تتغير بكل بساطة. فمبنـى آيـة صـوفيا" (Sancta Sophia) في اسـطنبول قـد أنـشئ في الأصل كي يكون كنيسة، ثم أصبح لاحقاً ثكنـة عـسكرية، ثـم إسـطبلاً، ثـم مـسجداً وأخيراً متحفاً. والأدوار العليا في منطقة مانهاتن الجنوبية تحولـت مـن مـستودعات إلى شقق ثم إلى محال تجارية ثم (في بعض الحالات) إلى مستودعات مرة أخرى – وهي مع كل هذه التحولات قد احتفظت بـسحرها وجاذبيتهـا وقـد اسـتطاعت أن تـستمر إلى يومنا هذا تحديداً بسبب هـذه الجاذبيـة الـتي تتمتـع بهـا. وبـالطبع إن معرفـة الوظيفـة

المعمارية شيء مهم لكي نحكم على الشيء الجميل بأنه كذلك؛ بيد أن الوظيفة المعمارية مُرتبطة بالهدف الجمالي: فهذا العمود هناك قد أقيم لكي يضفي مهابة على الصرح ويسند عتبته ويرفع البناء لأعلى كثيراً من مستوى مدخله وبذلك يضفي عليه شكلاً فنياً متميزاً في الحي الذي أقيم فيه. وبتعبير آخر، عندما نأخذ الجمال على محمل الجد، فإن الوظيفة لا تعد متغيراً مستقلاً وسرعان ما يستوعبها الهدف الجمالي. ويؤكد لنا هذا بطريقة مختلفة استحالة النظر للجمال من منظور وظيفي بحت، فهناك دوماً ما يجعلنا ننظر للجمال من أجل الجمال فحسب، وباعتباره هدفاً يتحكم في أي أهداف أخرى قد نراها للشيء.

الجمال والحواس

ثمة مقولة قديمة تقول إن الجمال هو موضوع للحواس بأكثر منه بهجة للفكر، ومن ثم يجب أن تكون الحواس مشتركة دائماً في تذوق الجمال. وعندما بدأت فلسفة الفن تعي نفسها في بداية القرن الثامن عشر، أطلقت على نفسها كلمة استطيقا aesthetics، وهي كلمة مشتقة من الكلمة الإغريقية القديمة aisthesis، وتعني الإحساس. وعندما قال كانط أن الجميل هو ما يحقق متعة فورية وبدون مفاهيم، فقد كان يقدم زينة فلسفية ثرية لهذا الفكر. ويبدو أن توما الأكويني هو الآخر قد تبنى هذه الفكرة، حيث عرّف الجميل في الجزء الأولى من السوما Summa بأنه كل ما يُمتع النظر (pulchra sunt quae visa placent). ورغم ذلك، فقد عدل عن هذا القول في الجزء الثاني، ليكتب فيه إن الجميل يتعلق فقط بالرؤية والسمع، لأن هاتين الحاستين هما الأكثر استخداماً في معرفة الأشياء من بين كافة الحواس الأخرى. وهذا يدلنا على أنه لم يلجأ لقصر دراسة الجمال على حاسة النظر فقط، بل وكان أقل اهتماماً بالأثر الحسي للجميل عن اهتمامه بدلالته الفكرية – حتى ولو كانت دلالة يمكن تذوقها فقط من خلال الرؤية أو السمع.

إن القضية هنا قد تبدو بسيطة: هل المتعة التي نحصل عليها من الجمال هي متعة حسية أم فكرية؟ ولكن يطالعنا سؤال آخر لا يقل أهمية ألا وهو ما الفرق بين الاثنين؟ إن متعة الحمام الدافئ هي متعة حسية، فيما متعة حل الألغاز الرياضية متعة فكرية. ولكن بين هاتين المتعتين آلاف المتع الأخرى التي تقع في موقع وسط، بحيث

تضحي معه مسألة موقع المتعة الإستطيقية في طيف المتع الأخرى إحدى أكثر القضايا إثارة للحيرة في مجال علم الجمال. وكان رسكين (Ruskin)، في مقتطف شهير من كتابه المعنون "رسامون محدثون" (Modern Painters)، قد ميز بين الاهتمام الحسي بالفن، والذي أطلق عليها اسم aesthesis، وبين الاهتمام الحقيقي بالفن، والذي أطلق عليه كلمة theoria، وهي كلمة إغريقية تعني التأمل، وفي هذا المقتطف لم يشأ تشبيه الفنون بالعلوم، أو إنكار أن للحواس دوراً وثيقاً في تذوق الجمال. لقد تجنب معظم المفكرين البدعة اللغوية الجديدة لراسكين، وسعوا للاحتفاظ بمصطلح الاستطيقا aesthesis، بيد أنهم أقروا بأن هذا لا يدل على تبنيهم منظوراً حسياً بحتاً للجمال.

عندما نطالع وجهاً جميلاً أو زهرة جميلة أو لحناً جميلاً أو لوناً جميلاً، فإننا نطالع بالفعل موضوعات تنتمي لنوع أو لآخر من المتعة الحسية، حيث نستمتع في النهاية إما بمنظر الأشياء أو صوتها. ولكن ماذا عن الروايات الجميلة أو المواعظ الجميلة أو النظريات الجميلة في الفيزياء أو البراهين الرياضية الجميلة؟ إننا إذا ما ربطنا جمال رواية معينة بشكل وثيق بصوتها، فلنضع في اعتبارنا جيداً أن الرواية عندما تترجم إلى لغة أخرى فإنها تتحول إلى عمل فني مختلف تماماً عن نفس الرواية بلغتها الأصلية، وهذا يقيناً يتضمن إغفالاً للشيء الممتع في فن الرواية – وهو قصة الرواية والشكل الذي تتابع به أحداثها في عالم خيالي والتأملات التي تصحب الحبكة وتثري دلالتها.

وعلاوة على ذلك، فإذا ربطنا الجمال بشكل متعنت بالحواس، فقد نجد أنفسنا نندهش من السبب الذي حدا بفلاسفة كثيرين، بداية من أفلاطون وحتى هيجل، لاستبعاد حواس التذوق واللمس والشم من تجربة التذوق الجمالي. ألا نعرف في حياتنا كثيراً من المشروبات التي تنتمي لفئتها الخاصة من الجمال؟ ألا توجد عطور ونكهات جميلة مثلما توجد مناظر وأصوات جميلة؟ ألا تدلنا كل هذه الأدبيات النقدية التي تتناول نقد مذاق الأطعمة والمشروبات على وجود تواز وثيق بين فنون المعدة وفنون الروح؟

سأحاول بإيجاز الرد على هذه التأملات. عندما نتذوق الجانب الجمالي في قصة معينة، فإننا يقيناً نكون أكثر اهتماماً بما يُقال فيها عن السمات الحسية للأصوات المُستخدمة في قولها. ورغم ذلك، فإذا تم اختزال الروايات والقصص إلى ما فيها من

معلومات فقط، فلن يكون هناك معنى ولا متعة من الرجوع بين الفينة والأخرى لإعادة قراءة بعض المقتطفات الممتعة منها، والتلذذ بأفكار معينة منها وهي تتخلل مشاعرنا. إن الترتيب الذي ينساب به السرد القصصي، وعنصر التشويق والإثارة، والتوازن بين السرد والحوار، وبين السرد والحوار من جهة وتعليق الروائي من جهة أخرى – جميعها سمات حسية، من ناحية أنها تعتمد على التوقع ثم تحرير الأفكار، والانسياب المنظم للرواية في إدراكنا. وإلى هذا القدر تكون الرواية موجهة إلى الحواس – ولكن ليس باعتبارها موضوع للبهجة الحسية، على نحو ما تفعله قطعة شيكولاتة مثلاً أو زجاجة مشروب لذيذ، ولكن باعتبارها مقدمة من خلال الحواس، وإلى العقل.

تأمل مثلاً واحدة من القصص القصيرة التي خطها الكاتب الروسي الكبير أنطون تشيخوف، وستلمس بنفسك أنه لا أهمية على الإطلاق لكون العبارات المترجمة للقصة ليس لها الشكل الصوتي لعبارات القصة الأصلية في لغتها الروسية. ومع ذلك، فإنها تغدق على خيالنا بنفس الصور والأحداث في نفس التتابع الموحي الجذاب، وتظل مثقلة بنفس القدر من الأفكار وتلعب معنا لعبة الاختفاء والتورية، ولا تزال أحداثها تتابع قائمة على نفس منطق الأشياء المشاهدة بدلاً من اختزالها لنا. إن فن تشيخوف يرصد الحياة كما تحياها شخصياتها، وتقوم بتكثيفها على هيئة صورة ثرية مثقلة بالمحتوى الدرامي، كما تعكس قطرة الندى منظر السماء الفسيحة. وبعد انتهاءنا من قراءة من كل قصة، فإننا نبني في خيالنا عالماً يستمد ملامحه من المناظر والأصوات التي تخيّلناها أثناء قراءتنا لها.

أما بالنسبة لحاستي التذوق والشم، فيبدو لي أن الفلاسفة كانوا على حق في طرح هذه الحواس على هامش اهتمامنا بالجمال. فحواس التذوق والشم لا تمتلك القدرة على تحقيق نوعية التنظيم المنهجي الذي يقوم بتحويل الأصوات إلى كلمات ونبرات. إن بوسعنا الاستماع بهما بالتأكيد، ولكن على نحو حسي لا يحقق أية إثارة لخيالنا أو أفكارنا، فهما غير كافيان فكرياً لإثارة اهتمامنا بالجمال.

كانت هذه مجرد إشارات هدفها الوصول بكم لنتائج أرى أنها تحتاج لمناقشات أكثر مما تستوعبه مساحة هذا الكتاب. إنني أرى أنه، وبدلاً من التأكيد على الطبيعة 'الفورية' و'الحسية' و'الحدسية' لتجربة التذوق الجمالي، فإن علينا أن نركز على الأسلوب

الذي يطالعنا به الشيء الجميل فيها. فعندما نشير إلى الطبيعة "الإستطيقية" لاستمتاعنا بالجمال، فنحن إنما نشير إلى عملية طرح وتقديم presentation، عنه إلى عملية إحساس sensation، تجري في أذهاننا.

المنفعة المنزّهة عن الغرض!

إذا وضعنا هذه الملاحظات جنباً إلى جنب مع بدهياتنا الست يمكننا الخروج بنتيجة مؤقتة، وهي أننا نصف الشيء بأنه جميل عندما نستمد المتعة من تأمله كشيء متفرد لا يمكن إحلاله أو استبداله ومن تأمله في حد ذاته وفي صورته التي يتجلى عليها. وهذا ينطبق حتى على أشياء مثل المشاهد الطبيعية والشوارع، والتي ليس لها طابع فردي بل تجمعات غير محدودة من المفردات والنهايات. مثل هذه الكيانات المعقدة يتم تأطيرها بالاهتمام الإستطيقي بها، ولم شتاتها، وتوحيدها ككيان واحد.

من الصعب أن نحدد تاريخاً دقيقاً لنشأة علم الجمال المعاصر، بيد أنه مما لا شك فيه أن موضوع هذا العلم قد خطا خطوات هائلة مع كتاب "خصائص" (Characteristics) الذي أصدره إيرل شافتسبري في عام 1711، وكان أحد تلاميذ الفيلسوف العظيم لوك وأحد أبرز كتاب المقالات في القرن الثامن عشر. وفي كتابه، شرح شافتسبري السمات الخاصة للأحكام الجمالية من حيث التوجه المنزه عن المصلحة disinterested للشخص الذي تصدر عنه هذه الأحكام، ووفق هذه النظرة فإن الاهتمام بالجمال يعني طرح كل الاهتمامات الأخرى جانباً، والتفكر في الشيء وحده. وقد اقتبس كانط هذه الفكرة (نقد الحكم، 1795)، ليبني على مفهوم التنزيه نظرية استطيقية مثقلة بالأفكار، وفيها يرى كانط أننا نظرتنا للأشياء – والبشر – تكون غير منزهة عندما نستخدمها لإشباع إحدى اهتماماتنا، مثلما يحدث عندما نستخدم مطرقة لدفع مسمار في الحائط أو نستعين بشخص لنقل رسالة. والحيوانات لها هذا الميل: ففي كل شيء تكون مسوقة برغباتها واحتياجاتها وشهواتها، وتتعامل مع الأشياء والحيوانات الأخرى كأدوات لإشباع هذه الاحتياجات. أما نحن البشر فقد وُهبنا القدرة على التمييز في تفكيرنا وسلوكنا بين الأشياء التي تعد وسائل لنا لنيل بعض الأهداف، وبين الأشياء التي تعتبر أيضاً غايات في حد ذاتها. فنحن إزاء بعض الأشياء التي تكون لنا مصلحة الا تحكمها أية مصلحة، ولكنها مصلحة تكون مكرسة للشيء بالكامل.

ويأتي أسلوب كانط في التطلع إلى الأمر ليثير بعض الجدل، ولأسباب ليس أقلها أن كانط – كما هو الحال في كافة كتاباته – يحاول إغراءنا بشكل ماكر لتبني منظومة فكرية لها تداعياتها واسعة النطاق على كل الأشياء التي نفكر فيها. ومع ذلك، بوسعنا أن نتفهم الغاية التي يريد الوصول إليها بأن نضرب مثالاً. فلنتخيل امرأة تهدهد طفلها، وتنظر إليه وعيناها تنطقان بالحب والفرحة. بالطبع لا نستطيع أن نقول إن لدى هذه الأم مصلحة أو اهتمام يشبعه هذا الطفل، وكأن الأمر لا يختلف معها إن أعطاها أحدهم طفلاً آخر غير طفلها. فهذه المرأة ليست لديها مصلحة يحققها هذا الطفل، كما أنه ليس لديها غاية معينة يعد هذا الطفل وسيلة لتحقيقها. إن الطفل نفسه هو مصلحتها – فهو تحبه لذاته وبشكل متجرد من أي مصالح أخرى. فإذا كانت هذه المرأة مسوقة بدافع ما – ولنقل اهتمامها مثلاً بإقناع أحد الأشخاص لتوظيفها كجليسة أطفال – فعندها لا يعد هذا الطفل في حد ذاته هو محل اهتمامي الكامل والنهائي، فأي طفل آخر يمكنه إحداث ضوضاء مشابهة أو ترتسم على وجهه نفس التعبيرات كان ليؤدي الغرض دون خسارة تُذكر. إن إحدى علامات النظرة المنزهة للشيء هي عدم رؤيته باعتباره شيئاً ينتمي لمجموعة من البدائل التي يمكن لأي منها أن يحل محله بكل بساطة. ومن الواضح في مثالنا السابق أنه لم يكن ليسع أي طفل آخر أن "يؤدي نفس الغرض" لتلك الأم الشغوفة بهذا المخلوق المحمول بين أذرعها.

المتعة المنزّهة

إن النظر بشكل منزه عن المصلحة لأي شيء لا يعني بالضرورة ألا تكون لك مصلحة به، بل تعني الاهتمام به ولكن بأسلوب وطريقة معينين. فنحن غالباً ما نقول على الأشخاص الذين يمدون يد المساعدة للآخرين في أوقات المحن إنهم يتصرفون بشكل منزه – ونعني بذلك أنها غير مدفوعين بالمصلحة الذاتية أو بأية مصلحة خلاف رغبتهم في تقديم المساعدة في حد ذاتها، لذا فيمكننا القول دون أن نخشى شيئاً إن لدى هؤلاء اهتمام منزّه (أو مصلحة مُنزّهة من المصلحة). ولكن كيف يتحقق هذا؟ كانت إجابة كانط هي بعدم إمكانية ذلك إذا كانت مصالحنا جميعها تحددها رغباتنا: وذلك لأن أية مصلحة تنبع من رغبتي إنما تنزع لإشباع هذه الرغبة، وما الرغبة إلا اهتمام المرء بنفسه. بيد أن المصالح يمكن أن تكون منزهة عندما تنبع من العقل وحده.

وبأسلوبه هذا المثقل بالقضايا الجدلية، لا يجد كانط غضاضة في أن يقودنا إلى نتيجة لا تقل جدلية وإدهاشاً. فهو يرى أن هناك نوعاً من المصلحة المنزهة (أو المصلحة التي لا تقف وراءها مصلحة!)، وهي مصلحة في العقل: أي ليست مصلحة في ذواتنا، ولكن مصلحة واهتمام بالعقل الكائن داخل هذه الذوات. تلك هي الطريقة التي يشرح بها كانط لنا فكرته عن الدوافع الأخلاقية. فعندما أطلب من نفسي ليس ما أرغب في فعله ولكن ما يجب عليّ فعله، فأنا بذلك أتسامى عن نفسي، وأضع نفسي في موضع الحكّم الحيادي، ويأتي الدافع الأخلاقي عندما أطرح كافة اهتمامي ومصالحي جانباً، وأتأمل في الموضوع الذي أمامي متوسلاً في ذلك بالعقل وحده – وهو ما يعني التوسل باعتبارات يمكن لأي كائن عاقل تقبلها بنفس القدر. ونتيجة لتبني هذا الموقف المنزه، نكون مسوقين رغماً عنا – وفقاً لكانط – لهذا الدافع المطلق الذي يخبرنا أن نتصرف فقط بناء على هذا القاعدة والتي بوسعنا سكها كقانون ينطبق على كافة الكائنات العاقلة.

ورغم ذلك، فإن الدافع الأخلاقي ينطوي على مصلحة: فمصلحة العقل هي أيضاً المبدأ الذي يحدد حركة إرادتي. فأنا أوطن على نفسي على فعل شيء ما، وأن أفعل ما يقوله العقل – وهذا هو معنى كلمة "ينبغي". ففي حالة الحكم على الجمال، فأنا منزه بشكل تام، وأتجرد من كافة الاعتبارات وأتوجه بكياني كله نحو الشيء أمامي ومعطلاً كافة رغباتي ومصالحي وأهدافي.

وتبدو هذه الفكرة الصارمة عن التنزه وانعدام المصلحة وكأنها تهدد أولى بديهياتنا عن الارتباط بين الجمال والمتعة. فعندما تمتعني تجربة ما تتولد لديّ الرغبة في تكرارها، وهذه الرغبة تنشأ كمصلحة في هذا الشيء. إذا، فما الذي نقصده إذن بكلمة متعة منزهة؟ كيف يكون للعقل متعة 'داخلي، وإلى من تنتمي هذه المتعة أصلاً؟ إننا يقيناً ننجذب للأشياء الجميلة كما ننجذب لمصادر الإمتاع الأخرى، والتي يكون المحرّك فيها المتعة التي تجلبها. إن الجمال ليس مصدراً للمتعة المنزهة، ولكنه ببساطة موضوع مصلحة شاملة: وهي المصلحة التي لنا في الجمال، وفي المتعة التي يحققها هذا الجمال.

إن بوسعنا أن نتعاطف مع فكرة كانط بشكل أكبر فقط إذا ميزنا بين أنواع المتع، فللمتعة أنواع كثيرة، وهذا ما نراه عند مقارنة المتعة التي يجلبها لنا تعاطي مخدر ما،

ومتعة احتساء مشروب لذيذ، ومتعة أن يجتاز ابنك امتحاناته بتفوق ومتعة الرسم أو متعة الاستماع لقطعة موسيقية. عندما يخبرني ابني أنه حصل على جائزة لتفوقه في الرياضيات بالمدرسة فإنني أشعر بالمتعة: ولكن متعتي هنا هي متعة ناجمة عن مصلحة، ذلك أنها تنشأ من إشباع مصلحة لديّ – وهي مصلحتي الأبوية في نجاح أبنائي. وعندما أقرأ قصيدة، فإن متعتي هنا تعتمد على عدم وجود مصلحة أخرى غير مصلحتي في هذه القصيدة وحدها وفي حد ذاتها. وبالطبع فإن كافة المصالح الأخرى تصب في مصلحتي في القصيدة: فمصلحتنا في الإستراتيجية العسكرية يجذبنا إلى الإليادة، ومصلحتنا في الحدائق تجذبنا إلى الفردوس المفقود. ولكن متعتي بجمال قصيدة هي نتيجة مصلحة فيها في حد ذاتها، وليس في شيء سواها.

ربما كنت مضطراً لقراءة القصيدة لأجتاز اختباراً من الاختبارات. وفي هذه الحالة فإنني أشعر بمتعة قراءتي لها، ولكن هذه المتعة مرة أخرى هي متعة ذات مصلحة، وهي تنبع من مصلحتي في أن أكون قد قرأت القصيدة، وأكون هنا سعيداً لأنني قد قرأت القصيدة: وكلمة "لأنني" هنا تلعب دوراً شديد الأهمية في تحديد طبيعة متعتي. إن لغتنا تعكس بشكل جزئي هذا التعقيد في مفهوم المتعة: فنحن نميز بين المتعة "من" from، والمتعة "في/ بـ" in والمتعة "في أن/ لأن" that. وقد عبر (مالكولم بود) عن هذه الجزئية عندما قال إن المتعة المنزهة من المصلحة لا تكون أبداً استمتاعاً بحقيقة معينة. كما أن تمتعي بالجمال – وكما قلت سابقاً – ليس حسياً بشكل تام، على غرار متعة الحمّام الدافئ، حتى بالرغم من أنني أستمتع "بـ" الحمام الدافئ، وهي متعة لا تشبه بالطبع المتعة الناجمة عن استنشاق الكوكايين، والتي ليست استمتاعاً "بـ" الكوكايين، ولكنه مجرد متعة "من" الكوكايين.

إن المتعة المنزهة هي نوع من التمتع "بـ" الشيء، ولكنها تتركز على موضوع هذه المتعة وتعتمد على الفكر: حيث يكون لديها "قصدية" intentionality خاصة، إذا شئنا استخدام المصطلح الفني لذلك. إن استمتاعنا بالحمام الساخن لا يعتمد على فكرتي عن الاستحمام، ومن ثم فلا يمكن أن نخطئ تحديده. أما المتع القصدية فتكون في المقابل جزءاً من الحياة المعرفية: فاستمتاعي بمشهد ابني وهو يفوز في مسابقة القفز الطويل يتلاشى عندما أكتشف أنه لم يكن ابني الذي فاز ولكن طفلاً آخر يشبهه. لقد

كانت متعتي الابتدائية خطأ، ومثل هذه الأخطاء يمكن أن تنغرس في أعماقنا، مثلما حدث مع متعة (لوكريتيا) عندما احتضنت الرجل الذي كانت تعتقد أنه زوجها، فإذا بها تكتشف أنه المجرم المغتصب (تاركين).

إن المتع القصدية إذن تشكل فئة فرعية من المتع ولها خصائصها المدهشة، وهي تكون كائنة بالكامل في حياة الذهن، ويمكن جعلها حيادية بالمناقشة والحجة، كما يمكن تضخيمها بتكثيف الاهتمام بها. وهي لا تنشأ على نحو ما تنشأ متع الطعم والشراب، أي من المعطيات الممتعة للحواس، ولكنها تلعب دوراً حيوياً في مزاولتنا لحياتنا المعرفية والعاطفية، ويأتي استمتاعنا بالجمال مشابهاً لذلك، ولكنه ليس قصدياً، بل هو تأملي، وهو يتغذى على الوجود الحاضر للشيء، ويجدد نفسه باستمرار من هذا المصدر.

إن استمتاعي بالجمال إذن مثل الهبة التي نقدمها للشيء، ويكون هذا الشيء في المقابل هو الهدية التي تُقدّم لنا، وهو في هذه الناحية يشبه المتعة التي يشعر بها الناس في صحبة أصدقائهم. وعلى غرار الاستمتاع بالصداقة، ينطوي الاستمتاع بالجمال على حب ورغبة في الاستطلاع: حيث يسعى الإنسان لفهم ما يستمتع به وتذوق ما يغدق عليه من فهم، وهنا ينحو لأن يكون حُكماً له صلاحياته الخاصة. وعلى غرار كل حُكم عقلاني، فإن هذا الحجم يجعل ما هو ضمني ومستتر جذاباً لمجتمع الكائنات العاقلة. هذا ما كان يقصده كانط عندما قال – متحدثاً عن الحكم الذوقي – إنني "ملتمس للاتفاق"، ومعبّر عن حكمي ليس باعتباره حكماً خاصاً بي، ولكن باعتباره حُكماً مُلزماً ستوافق عليه كل الكائنات العاقلة طالما فعلوا ما أفعله ونحّوا مصالحهم جانباً.

الموضوعية

إن مقولة كانط السابقة لا تعني أن الحكم الذوقي ملُزم لكافة الأشخاص، ولكنه يعني فقط أن الحكم مطروح بهذه الصفة وباعتباره كذلك فعلاً من قبل الشخص الذي يصدره. وفي هذا تلميح لشيء في غاية الإدهاش، ولكن تؤيده البديهيات التي كررتها سابقاً. فعندما أصف شيء ما بأنه جميل، فإنني أصف "هذا الشيء"، ولست أصف مشاعري نحوه – بمعنى أنني أطلق زعماً معيناً، وبشكل يبدو وكأنه يوحي بأنه إذا رأى الآخرون الأشياء بشكل صحيح، فإنهم سيتفقون معي على جمال هذا الشيء. وعلاوة على ذلك، فإن وصفي للشيء بأنه جميل له مرتبة الحُكم، وهو حكم قد يسألني

الآخرون عن أسبابه، وقد لا يتسنى لي أن أعطي أسباباً متسقة لهذا الحكم، ولكن إذا لم أستطع ذلك، فإن هذا لنقيصة تعتورني أنا ولا تعتور حُكمي، فلربما استطاع شخص آخر، أكثر حنكة في فن النقد، أن يبرر هذا الحكم الذي أصدرته. إنه أمر مثير للجدل فعلاً أن لا نعرف ما إذا كانت الأسباب النقدية هي حقاً أسباب من عدمه. إن موقف كانط كان أن الأحكام الإستطيقية هي أحكام شاملة ولكنها ذاتية subjective: فهي تضرب بجذورها في تجربة الشخص الذي يصدرها، وليس في أي حجة عقلانية من أي نوع. ورغم ذلك، فلا يجب أن نغفل أن الناس يتنازعون دائماً حول مسائل الحكم الإستطيقي، ولا يفتأون يحاولون الوصول لنوع من الاتفاق حولها، والخلافات الإستطيقية ليست خلافات مُريحة، على غرار الخلافات حول مذاق الأطعمة (وهي ليست خلافات بقدر ما هي اختلافات). فعندما ننظر لعالم المعمار، نجد أن الخلافات الإستطيقية تكون موضوعاً لإجراءات تقاضي قاسية وأحكام تشريعية صارمة.

المضي قدماً

لقد بدأنا رحلتنا انطلاقاً من بدهيات معينة حول الجمال، ثم عرجنا نحو إحدى النظريات – وهي نظرية كانط – وهي بعيدة عن الطابع البديهي التقليدي حيث أتت مثقلة بقضايا مثيرة للجدل في محاولتها لتعريف الحكم الإستطيقي وإعطاءه دوراً مركزياً في حياة الكائنات العاقلة. وأنا لا أقول أن نظرية كانط صحيحة، بيد أنها تمنحنا نقطة انطلاق مثيرة لموضوع لا يزال إلى يومنا هذا مثار جدل على نحو ما كان أيام كانط عندما كتب مسودة كتابه الثالث عن النقد. والشيء الصحيح يقيناً في حجج كانط، هو أن المرور بالتجربة الجمالية، وعلى غرار الأحكام التي تصدر بشأنها، هو امتياز حصري على الكائنات العقلانية. فنحن الكائنات الوحيدة – والتي تمتلك لغة ووعياً بالذات وعقلاً عملياً وقدرة على وضع الأحكام الأخلاقية – التي بوسعها أن تتطلع للعالم بهذا الشكل اليقظ والمنزه عن المصلحة، بأن تتوجه بكيانها ناحية الشيء وأن تستمتع به في حد ذاته.

وقبل أن نمضي قدماً، من المهم أن نتطرق لمسألتين حاولت تفادي الحديث عنهما حتى الآن: الأولى هي مسألة الأصول التطورية للحس الجمالي، أما المسألة الثانية فتتعلق بموقع الجمال بالنسبة للرغبة الجنسية.

الفصل الثاني

الجمال البشري

نقطة منطقية

الجمال والرغبة

إيروس والحب الأفلاطوني

التأمل والرغبة

الموضوع الفردي

اجساد جميلة

انفس جميلة

الفصل الثاني

الجمال البشري

وضعت يدي في الفصل الأول من هذا الكتاب على حالة عقلية- لها دور في مواجهتنا للجمال- وحكم بدا مضمراً في تلك الحالة. وقمت بتحليل تلك الحالة العقلية من منطلق تبيان كيف يمكنها أن تفسر سمات بسيطة في الجمال نقر نحن جميعا بكونها صحيحة. وكان برهاني يتمحور حول الاختلافات والملاحظات التي يفترض أن تكون ظاهرة لعيان كل من يفهم المصطلح المستخدم في التعبير عنها. أما السؤال الذي علينا أن نتناوله الآن فيتعلق بإذا ما كان لهذه الحالة العقلية أساس عقلاني، وإذا ما كانت تبوح لنا بأي شيء عن العالم الذي نعيشه، وإذا ما كان الدخول في تلك الحالة جزءاً من إشباع إنساني أم لا. تلك ستكون المقاربة الفلسفية لموضوعنا.

على أن هذه ليست بمقاربة عالم نفس ثوري الأفكار، يقول بأن أفضل وسيلة لفهم حالاتنا العقلية هي تحديد أصولها التي تطورت عنها، وما قد تسهم هي (أو صور سابقة أخرى لها) به في الاستراتيجيات التوالدية لجيناتنا. فما هي الوسيلة التي تمكن الكائن من نقل موروثاته الجينية، أهي ممارسة وجدانياته على الأشياء الجميلة؟ إن هذا السؤال العلمي – أو الذي يبدو علميا – يعتبر بالنسبة لعديدين البقيّة ذات المغزى لعلم الجمال – السؤال الوحيد الباقي الآن، فيما يتعلّق بطبيعة أو قيمة شعور الجمال.

هناك خلاف بين علماء النفس التطوّريين، بين أولئك الذين يقرون بإمكانية الإنتقاء الجماعي وأولئك، أمثال ريتشارد دوكينز، الذين يصرّون على أن الانتقاء يحدث في مستوى الكائن الحي الفرد، هذا لأن تلك الجينات تعيد إنتاج نفسها فيه، وليس في المجموعة. ومن دون تحيّز لطرف في هذا الخلاف، فبوسعنا أن نميز نوعين واسعي النطاق من الاستطيقا التطوّرية، نوع يظهر مزية المجموعة التي ترتبط بالحس الاستطيقي، ونوع يقول بأن الأفراد الذين وهبوا الاهتمام بالجماليات يمتلكون مقدرة متطورة على نقل جيناتهم.

قدمت النوع الأول من النظرية عالمة الأنثروبولوجي إيلين ديسانايكي Ellen Dissanayake، حيث تقول في كتابها بعنوان Homo Aestheticus بأن الفنون والاهتمام بالجمال أمر يعود إلى الطقوس والاحتفالات- أفرع من الحاجة الانسانية إلى "صنع شيء خاص" وإلى استخلاص الأشياء والأحداث والعلاقات الإنسانية من الحياة الاعتيادية لجعلها محور اهتمام جمعي. يعزز "صنع الخاص" هذا من التماسك الجمعي، كما يؤدي بالناس إلى أن يتعاملوا مع تلك الأشياء المهمة لبقاء المجتمع – سواء أكان هذا الشيء زواجا أم أسلحة، جنائزاً أم مكاتباً – على أنها أشياء ذات طابع عام، وفيها ما يحميها من التجاهل والإهمال والتآكل الوجداني. يفسر تلك الحاجة المترسخة "لصنع الخاص" الميزة التي أسبغتها على المجتمعات البشرية، وأدت إلى تماسكهم وقت الخطر، وعززت من ثقتهم التوالدية في أزمنة السلم والازدهار.

هذه النظرية لافتة وتحوي عناصر صحة لا شك فيها؛ غير أنها تقصر بشكل كبير عن تفسير ما هو مميز في الاستطيقا. فمع أن الاحساس بالجمال قد "يتأصل" في حاجة جمعية "لصنع الخاص"، غير أن الجمال نفسه نوع خاص من الخاص، ولا يمكن خلطه بالطقوس أو الاحتفالات أو المراسم، حتى وإن امتلكت تلك الأشياء الجمال أحيانا. فالفائدة التي تعود على مجتمع عبر تلك الحفاوة الطقوسية بالأشياء المهمة يمكن أن تعود عليه من دون إحساس المجتمع بالجمال. وهناك سبل عدة يمكن للناس بها أن يتجنبوا أشياءً بعيدا عن الوظائف الاعتيادية، وأن يضفوا عليها عبقا ثمينا: من خلال الفعاليات الرياضية، مثلا، على غرار الألعاب التي وصفها هوميروس؛ أو من خلال الطقوس الدينية، حيث يتم استحضار مهابة الآلهة لحماية أي ما تمثله المؤسسة أو الممارسة التي تحتاج إلى اعتماد جمعي لها. والأنثروبولوجيا ترى في الرياضة والدين حساً جماليا وثيقا: غير أن الفلسفة ترى أن الفوارق هنا لا تقل أهمية عن عناصر الارتباط. فالناس حينما تصف كرة القدم بأنها "اللعبة الجميلة" فإنهم يفعلون ذلك من وجهة نظر المتفرج، وباعتبارها ظاهرة جمالية من نوع ما. بينما الرياضة في حد ذاتها، باعتبارها ممارسة تنافسية تعتمد على المهارة والقوة، مميزة بالضرورة عن كل من الفن والدين، ولكل ظاهرة من الظواهر الثلاثة معناها الخاص في حياة الكائنات العاقلة.

ومن الممكن أن نعترض على النظرية التي طرحها جيفري ميللر Geoffrey Miller في كتابه The Mating Mind، ووافقه عليها ستيفن بنكر Steven Pinker في كتابه How the Mind Works. حيث تقول هذه النظرية بأن الاحساس بالجمال نابع من عملية الانتقاء الجنسي – وهو اقتراح يعود أصله إلى داروين في "أصل الانسان". والنظرية، كما طرحها ميللر، تقترح بأن الانسان حينما يسعى لتجميل ذاته فإنه يفعل نفس ما يفعله الطاووس حينما يستعرض ذيله: فهو يشير إلى لياقته التناسلية، وهو الأمر الذي تتجاوب معه الأنثى على نفس النحو الذي تتجاوب به أنثى الطاووس (حتى ولو كان من المحال أنها تفعل ذلك عن دراية) بالنيابة عن جيناتها. وبطبيعة الحال فإن النشاط الاستطيقي أشد تعقيدا من الاستعراضات الغريزية للطيور. فالرجال لا يتزينون بريش أو بوشم فحسب، بل يرسمون لوحات، وينظمون الشعر، وينشدون الأغاني. على أن كافة تلك الأشياء علامات قوة وأصالة وبراعة فائقة، وبالتالي فهي مؤشرات موثوقة على لياقته التناسلية. بينما تتملك النساء الرهبة والإعجاب والرغبة عن طريق تلك اللمحات الفنية، وهكذا تأخذ الطبيعة مجراها نحو الانتصار المتبادل للجينات التي تحمل رسائلها الباقية.

إلا أن من الواضح أن الأنشطة الشاقة التي تقصر عن الإبداع الفني تساهم بالقدر نفسه في مثل تلك الإستراتيجية الجينية. ومن ثم لن يمكننا التفسير، حتى ولو صح، من تحديد ما يتعلق بعاطفة الجمال. فحتى لو كان لذيل الطاووس و"فن فوجو" أصلا مشتركا، إلا أنهما مختلفان من ناحية الإدراك الجمالي لهما. وينبغي أن يكون واضحا مما طرحته في الفصل الأول أن الاهتمامات الاستطيقية أمر يقتصر على الكائنات العاقلة وحدها، وأن تلك العقلانية مطلوبة في الجمال كما هي في الحكم الأخلاقي والمعتقد العلمي.

نقطة منطقية

قد تكفي عاطفة الجمال لأن تدفع امرأة إلى أن تنتقي رجلا بسبب لياقته التناسلية؛ إلا أن هذا ليس بالشرط الضروري. فقد كان من الممكن أن تحدث عملية الانتقاء الجنسي من دون طريقة التركيز على فرد آخر بعينها. وهكذا، ولأننا لا يمكن أن نستدل على ضرورة عاطفة الجمال في عملية الانتقاء الجنسي، لا يمكننا أن نستخدم

حقيقة الانتقاء الجنسي كتفسير تام لعاطفة الجمال، أو كوسيلة لسبر أغوار ما نعنيه بالعاطفة هنا. فنحن بحاجة إلى إضافة أمر آخر، وهو أمر يتعلق بخصوصية الحكم الاستطيقي، إذا كان لنا أن نكوّن صورة واضحة عن مكانة الجمال وتجاوبنا معه في تطور جنسنا البشري. وينبغي لهذا الأمر الذي سنضيفه أن يتعامل بجدية مع تلك الحقائق: أن الرجل يعجب بالمرأة لجمالها بنفس القدر، إن لم يكن أكثر، الذي تعجب به المرأة بالرجل؛ وأن المرأة بدورها نشطة في إنتاج الجمال، سواءً في الفن أو في الحياة العادية؛ وأن الناس يربطون بين الجمال وأرقى مساعيهم ومطامحهم، ويصيبهم الاضطراب عند غيابه، ويعتبرون مقياس الاتفاق الاستطيقي ضروري في حياة المجتمعات. وبينما تقدم الأشياء التي تحتمل السيكولوجيا التطورية للجمال صورة للانسان والمجتمع الانساني ذات عنصر استطيقي خال من القصد، ويتفسخ في تعميمات مبهمة تعمى عن مكانة الحكم الاستطيقي في حياة الكائن العاقل.

ومع ذلك، وحتى إذا كان التفسير الذي طرحه ميللر يلقي بقليل من الضوء على العاطفة التي سعى إلى شرحها، فمن المعقول أن نعتقد بوجود صلة ما بين الجمال والجنس. وربما نحن مخطئون في البحث عن صلة سببية بين هذين الجانبين للاشتراط الانساني. وربما كان الارتباط بينهما أشد مما نعتقده. وربما كان الأمر مثلما ألح أفلاطون على تقريره، أي أن عاطفة الجمال هي العنصر المحوري في الرغبة الجنسية. ولو صح ذلك، فلابد أن له تبعات ليس فقط بالنسبة لفهم الرغبة، ولكن كذلك بالنسبة لنظرية الجمال. وينبغي على وجه التحديد أن تشكك في الرأي القائل بأن توجهنا نحو الجمال هو توجه لا مصلحة فيه. أهناك مصلحة أهم من الرغبة الجنسية؟

الجمال والرغبة

لم يكن أفلاطون يكتب عن الجنس والاختلاف الجنسي على النحو الذي نفهمه في عصرنا، بل كتب عن Eros، أي الرغبة العارمة التي يرى أفلاطون أنها موجودة بوضوح بين أناس من نفس الجنس، وخاصة شعور كبير في السن بجمال شاب. وقد عرّف الإغريق "الإيروس" بكونها قوة كونية، مثل الحب الذي يراه دانتي "يحرك الشمس وبقية النجوم". ولذلك فإن تأويل أفلاطون للجمال في محاورتي "فيدروس" و"سيمبوزيوم" ينطلق من ملاحظة بسيطة: **"الجمال في شخص يحض على الرغبة"**.

فقد اعتقد أفلاطون أن هذه الرغبة تجمع بين كونها حقيقية وكونها نوعاً من الخطأ، ولكنه الخطأ الذي يبوح لنا بشيء مهم عن أنفسنا وعن الكون. والبعض يقول بأن الجمال ليس هو محفز الرغبة، ولكن الرغبة هي من يستدعي الجمال– أي أن الرغبة في شخص ما تجعلني أراه جميلا أو أراها جميلة، وهي إحدى الوسائل التي يقوم من خلالها العقل، ووفق تعبير هيوم، "بفرض نفسه على الأشياء". على أن هذا لا يعكس بدقة خبرة الانجذاب الجنسي. فعيناك قد تؤسران بفتى أو فتاة جميلة، ومنذ تلك اللحظة تندلع الرغبة. وقد يكون الحال هو أن هناك صورة أخرى أشد نضجاً للرغبة الجنسية، وهي صورة ينميها الحب، وتجد الجمال في رفيق العمر حتى بعد أن تتبدد عنه سمات الشباب. ولكن المؤكد أن هذه الظاهرة بعيدة تماما عما كان يقصده أفلاطون.

كلما نظرنا في تلك المسألة وجدنا أن الملاحظة السابعة تخلق إشكالية للاستطيقا. فالفن يعتبر الجمال موضوع تأمل لا رغبة. ولا ينبغي أن يكون محفز تقدير الجمال الكامن في لوحة أو مقطوعة موسيقية هو الشهوة الجنسية، فحتى لو كنت أنتوي، لأسباب مالية، أن أسرق لوحة، فلا مجال لأن أتسلل خارجا من حفلة موسيقية مختلسا سيمفونية في جيبي. الا يعني هذا أن هناك نوعين من الجمال – الجمال لدى الناس والجمال لدى الفن؟ أم أنه يعني أن الرغبة المستثارة لمرأى الجمال البشري تعد نوعا من الخطأ الذي نقترفه، وأن توجهنا نحو الجمال لابد وأن يكون تأمليا في كافة صوره؟

إيروس والحب الأفلاطوني

لقد انجذب أفلاطون إلى الخيار الثاني. حيث بيّن أن "إيروس" هي أصل كل من الرغبة الجنسية وحب الجمال. إيروس صورة الحب الذي يرمي إلى التوحد مع موضوعه، وصنع نسخاً منه – تماما كما يصنع الرجل والنساء نسخاً من أنفسهم من خلال التناسل الجنسي. وبالإضافة إلى هذه الصورة الأساسية (كما رآها أفلاطون) للحب الإيروتيكي، فإن هناك صورة أسمى، حيث لا يمتلك المرء موضوع الحب ولكن يتأمله، وحيث لا تتم عملية النسخ في إطار مادي بل في تخوم الأفكار المجردة – تخوم "المُثل" – كما وصفها أفلاطون. والنفس حينما تتأمل الجمال تسمو من انغماسها في الأشياء الحسية المادية، وتصل متسامية إلى ما هو أعلى، حيث لا يتأمل المرء الصبي الجميل، بل مثال الجمال فيه، وهو ما يدخل النفس كملكية حقيقية، وبالطريقة التي

تسلكها الأفكار حينما تتوالد في أنفس من يفهمونها. ينتمي هذا المثل الأسمى للتوالد للطموح نحو الخلود، وهو أسمى مطمح للنفس في هذا العالم. ولكن يعوقه التقيد بنوع توالد أدنى بكثير، وهو صورة من صور قيود المكان والزمان.

يرى أفلاطون أن الرغبة الجنسية، في شكلها العادي، تنطوي على رغبة امتلاك ما هو فانٍ عابر، وانقياد للجانب الأدنى في النفس، وهو الجانب المنغمس في الحسية والدنيوية. وحب الجمال إشارة لأنفسنا حتى تتحرر من ذلك الارتباط الحسي، وأن تبدأ في الارتقاء نحو عالم الأفكار، والمشاركة في الصورة السماوية للتناسل، ألا وهي فهم ونقل الحقائق الأزلية. ذلك هو النوع الحقيقي للحب الإيروتيكي، ويظهر في الارتباط العفيف بين الرجل والصبي، حيث يكون الرجل معلما، متغلبا على أحاسيسه الشهوانية، ويرى جمال الصبي موضوعا للتأمل، ومثال على زمكانية الفكرة الأبدية للجمال.

لتلك المجموعة من الأفكار تاريخ لاحق طويل. فطريقتها المسكرة للمزج بين الحب المثلي الإيروتيكي ومهنة المعلم وتحرير النفس لامست قلوب المعلمين (خاصة المعلمين الذكور) عبر القرون. وكان للحب الأفلاطوني تأثير هائل على شعر القرون الوسطى وآراء المسيحية في النساء وكيفية فهمهن، ومثلت مصدر إلهام لبعض من أجمل الأعمال الفنية في التراث الغربي، بدءاً من "حكاية فارس" لتشوسر وVita Nuova لدانتي وحتى "ميلاد فينوس" لبوتيتشيللي وسونيتات مايكل أنجلو. ولكن هناك جرعة طبيعية من الشك تدفعنا إلى الشعور بأن الرؤية الأفلاطونية تنطوي على الكثير من التفكير التواق والقليل من الحقيقة. فكيف لنفس الحالة العقلية أن تجمع بين الحب الجنسي لصبي و(بعد قليل من ضبط النفس) التأمل المستمتع في موضوع مجرد؟ الأمر أشبه بالقول بأن الرغبة في قطعة لحم مشوي تلبى (بعد قليل من الجهد العقلي) بالتحديق في صورة بقرة.

التأمل والرغبة

مهما كان الحال فإن من الحقيقة أن موضوع الحكم الاستطيقي وموضع الرغبة الجنسية يوصفان كلاهما بالجمال، حتى ولو كانا يستثيران اهتمامين مختلفين جذريا لدى الشخص الذي يصفهما. فالناظر إلى وجه عجوز، مليء بالتجاعيد اللافتة وتميزه

عينان رائقتان ويرتسم عليه تعبير حكيم ودود، قد يصف هذا الوجه بأنه جميل. ولكننا نفهم هذا الحكم بطريقة أخرى لو صاح شاب متلهف قائلا عن فتاة: "كم هي جميلة!". فالشاب يبحث عن الفتاة؛ يرغبها، وليس هذا فقط بمعنى الرغبة في أن ينظر إليها، ولكن هو يريد أن يحتضنها ويقبلها. وينعت الفعل الجنسي هنا بكونه "تحقق" هذا النوع من الرغبة – ولكن ليس علينا أن نعتقد أنه بالضرورة الشيء المقصود، أو أنه يحقق نهاية تلك الرغبة، بالطريقة التي يطفئ بها شرب كوب من الماء العطش.

أما في حالة العجوز الجميل، فالبحث مختلف: فليست هناك رغبة في الامتلاك أو أية وسيلة أخرى للحصول على شيء من الموضوع الجميل. فوجه العجوز يعج بالمعاني في نظرنا، ولو بحثنا عن الرضا لوجدناه هناك، في الشيء الذي نتأمله، وفي فعل التأمل. ومن المؤكد أن من العبث أن نعتقد أن هذه هي نفس الحالة العقلية للشاب المتلهف للفتاة. فحينما تتأمل خلال الغربة الجنسية في جمال رفيقتك، فأنت بالتالي تبتعد عن رغبتك، وتقترب من غاية أخرى أكبر ولكنها أقل حسية. تلك هي حقا الدلالة الميتافيزيقية للنظرة الإيروتيكية: البحث عن المعرفة – استدعاء للآخر حتى يتجلى في صورة حسية نعرفه من خلالها.

وعلى الجانب الآخر، فإن الجمال وبلا شك يحفز الرغبة في لحظة الاستثارة. فهل تتوجه رغبتك نحو جمال الآخر؟ هل هي رغبة فعل شيء مع هذا الجمال؟ ولكن ما الذي يمكنك أن تفعله مع جمال شخص آخر؟ إن الحبيب الذي أشبع رغبته مثله مثل الذي يراقب من بعيد في محدودية القدرة على امتلاك جمال المحبوب. تلك واحدة من الأفكار التي ألهمت أفلاطون نظريته. فدافعنا في الانجذاب الجنسي هو شيء يمكننا تأمله ولكن ليس امتلاكه. فمن الممكن أن نستنفد رغبتنا وأن تنطفئ مؤقتاً. ولكنها لا تستنفد بامتلاك الشيء المتسبب فيها، والذي يبقى دوماً بعيدا عن متناولنا، ملكية لا يمكن التشارك فيها.

الموضوع الفردي

تعيدنا نظريات أفلاطون إلى الفكرة الصعبة حول الرغبة في الفرد. لنفرض أنك ترغب في كوب ماء. فلا يوجد في هذه الحالة كوب ماء بعينه ترغبه. فأي كوب ماء سوف يفي بالغرض – بل يمكن أن يكون الماء داخل أي وعاء آخر. وهناك شيء تود

أن تفعله بالماء – أن تشربه. بعد ذلك تكون قد أشبعت رغبتك، وصارت شيئا من الماضي. تلك هي الطبيعة المعتادة لرغباتنا الحسية: فهي غير معروفة سلفا، وهي موجهة إلى فعل بعينه، وتشبع بالفعل الذي يضع نهاية لها. لا ينطبق أي من تلك الأمور على الرغبة الجنسية. فالرغبة الجنسية محددة: فهناك شخص بعينه ترغبه. ولا يمكن استبدال شخص بآخر كموضوعات للرغبة الجنسية، حتى ولو كانا على قدر متساوٍ من الجاذبية. ويمكن أن ترغب في شخص ثم في آخر – ولكن ليس ممكنا أبدا أن ترغبَ في كليهما في ذات الوقت. ولكن لا يمكن أن تشبع رغبتك لجون أو ماري من خلال ألفريد وجين: حيث إن كل رغبة مختصة بموضوعها، فهي رغبة في ذلك الشخص بوصفه الفرد بعينه، وليس كمثال لنوع عام، حتى ولو كان "النوع" – على مستوى آخر – هو كل شيء. فرغبتي في "هذا" الكوب من الماء يمكن أن تشبع من خلال "ذلك" الكوب، لكونها لا تتمحور حول هذا الماء بعينه، ولكن حول ماهية الماء.

وأنت قد تتحرر في ظروف معينة من رغبتك في شخص ما من خلال ممارسة الحب مع شخص آخر. ولكن هذا لا يعني أن الشخص الثاني قد أشبع الرغبة التي تركزت على الشخص الأول. فلا يمكن أن تشبع رغبة جنسية باستبدالها بأخرى، بنفس الطريقة التي لا يمكنك بها أن تشبع رغبتك للتعرف على نهاية رواية بأن تستغرق في مشاهدة فيلم سينمائي.

ولا يوجد شيء بعينه ترغب في أن تفعله مع الشخص الذي ترغبه يمثل المحتوى الكامل لشعورك. هناك الفعل الجنسي بطبيعة الحال: ولكن يمكن أن تكون هناك رغبة من دون الرغبة في ذلك الفعل، والفعل لا يشبع الرغبة أو ينهيها، بالطريقة التي يشبع وينهي بها الشرب الرغبة في الماء. ونحن نجد لدى لوقريطس توصيفا شهيرا لهذه البارادوكس، حيث يصور مُحبَّين في محاولتهما أن يكونا واحداً، فيمزجان جسديهما بكل السبل التي يرغبانها:

في الزبد الهائج للرغبة الكاملة،

وحينما يضغط كلاهما، فكلاهما يتمتم، وكلاهما يلفظ النفس الأخير،

إنهما يقبضان، يعتصران، يتراشقان بلسانين رطبين،

وبينما يحاول كل منهما اقتحام قلب الآخر:

يكتشفان، وياللحسرة، أنهما لا يزالان عند الشاطئ،

فلا الأجساد تخترق، ولا الأجساد تضيع...

(عن ترجمة درايدن الإنجليزية)

فالفعل الجنسي لا ينطوي على بحث وتحقيق لهدف بعينه، كما لا يوجد به إشباع يتمم العملية: فكلها أهداف مؤقتة لا تغير من الأمور تغييرا جذريا. ودوما ما يتفاجأ المحبان بذلك التفاوت بين الرغبة وإشباعها، فهو ليس بإشباع على الإطلاق، ولكنه مجرد هدوء مؤقت في خضم عاصفة مستمرة تتجدد:

يضيعان في بعضهما البعض من جديد،

ولكنهما لا يزالان مصلوبين إلى عمودين صلبين؛

وكلما حاولا كلما فشلا

في علاج ذاك الوجع الغامض لحب تواق.

يعيدنا هذا للنقاش حول معنى "لأجلها". فالرغبة في كوب ماء، في الحالة الطبيعية، هي رغبة في فعل شيء به. ولكن رغبة شخص في آخر هي رغبة في ذلك الشخص فحسب. هي رغبة في فرد، يتم التعبير عنها – وليس إشباعها – عن طريق العلاقة الجنسية. وربما كانت لهذا علاقة بمكمن الجمال في الرغبة الجنسية. حيث يدعونا الجمال إلى التركيز على الموضوع الفرد، حتى نستمتع بحضوره أو حضورها. ويشغل هذا التركيز على الفرد عقل المحب وإدراكه الحسي. من هنا بدت "الإيروس" لأفلاطون مختلفة تماما عن غريزة التناسل لدى الحيوان، والتي لا تختلف في طبيعتها عن شهوة الطعام والشراب. ويمكننا القول بأن رغبات الحيوان تعبير عن محفزات أساسية، يكون فيها للاحتياج – وليس الاختيار – الكلمة الأولى. بينما لا تعد "الإيروس" محفزا، بل عامل انتقاء، نظرة طويلة من أنا لأنا تتجاوز الدوافع وراءها، حتى تحتل لنفسها مكانا ضمن إيعازاتنا العقلانية.

إن الأمر كذلك، حتى ولو كان الاهتمام الإيروتيكي متجذراً – كما هو واضح – في مثل ذلك الدافع. فالحاجة إلى التناسل – وهو احتياج نشترك فيه مع الحيوان –

تكمن وراء مغامراتنا الإيروتيكية بطريقة مشابهة لاختفاء حاجتنا إلى تناسق حركاتنا الجسدية وراء اهتمامنا بالرقص والموسيقى. إن الإنسانية عملية إنقاذ ممتدة، حيث تنتشل الدوافع والاحتياجات من محيط الشهوات المتحولة، لنستهدف بها أفراداً طليقين، تم انتقاؤهم والإعجاب بهم "كغايات في حد ذاتهم".

أجساد جميلة

لقد كان أفلاطون الأكثر إدراكا للإغواء الكامن في قلب الرغبة – غواية فصل المرء لاهتمامه بالشخص لأجل الاهتمام بالجسد، والتخلي عن المحاولة الملحة أخلاقيا لتملك الآخر كفرد حر لأجل معاملته أو معاملتها كمجرد أداة لإشباع متعة المرء الخاصة. لم يقم أفلاطون بصياغة الفكرة على هذا النحو: ولكن ذلك يمكن استشفافه بين سطور كل كتاباته حول موضوعي الجمال والرغبة. فهو يعتقد بوجود مثال أساسي للرغبة، يستهدف الجسد، ومثال أعلى يستهدف النفس والمجال الأبدي الذي خرجنا منه نحن الكائنات العاقلة.

ليس علينا تقبل تلك الرؤية الميتافيزيقية حتى نقر بعنصر الصحة في برهان أفلاطون. فهناك فارق، نعرفه كلنا، بين الاهتمام بجسد الشخص والاهتمام بالشخص كما هو متجسد. فالجسد تجميع لأعضاء الجسد؛ بينما الشخص المتجسد كينونة حرة تتكشف من خلال جسد. فعندما نتحدث عن جسد جميل نقصد التجسيد الجميل لشخص، وليس الجسد القبيح.

يتضح هذا إذا ما ركزنا على جزء بعينه، مثل العين أو الفم. قد ترى الفم مجرد فتحة، منفذ في اللحم يتم من خلاله ابتلاع الأشياء، وكذلك قد تخرج منه أشياء. قد يرى الجراح الفم بهذه الطريقة وهو يعالج علة فيه. ولكنها ليست الطريقة التي نرى بها الفم حينما نكون وجها لوجه مع شخص آخر. عندها لا يكون الفم – بالنسبة لنا – فتحة يخرج منها الصوت، ولكنه شيء يتحدث، باستمرار مع "الأنا" صاحبة الصوت. وتقبيل الفم لا يعني وضع جزء من الجسد على جزء آخر، ولكن ملامسة ذات الشخص. ومن ثم تعد القبلة حركة من نفس لنفس أخرى، واستدعاء للآخر إلى سطح كينونته.

وتساعد آداب المائدة في إدراكنا الحسي للفم كواحد من نوافذ النفس، حتى في فعل الأكل. من هنا يعمد الناس إلى عدم التحدث وفي أفواههم طعام، أو عدم ترك الطعام يسقط من أفواههم إلى الصحن. ولهذا تم ابتكار الشوكة وعصيات تناول الطعام، ولهذا يتعمد الأفارقة وهم يتناولون الطعام بأيديهم إلى تكوير اليد حتى لا تلامس الفم وهي تضع الطعام فيه، قبل أن تعود إلى شكلها المتعارف عليه اجتماعياً بينما يتم هضم الطعام.

هنا الظواهر مألوفة، رغم أن من الصعب علينا أن نصفها. تذكر ذلك الشعور الذي يعتمرك حينما تباغت – أيا كان السبب – برؤية "جزء من جسد" في المكان الذي كان يقف فيه شخص متجسد حتى تلك اللحظة. إن الأمر حينها يبدو كما لو أن الجسد قد صار في هذه اللحظة "معتماً". فقد اختفت الكينونة الحرة وراء جسدها، والذي لم يعد الشخص نفسه بل مجرد موضوع، أداة. عندما يتغلب جسد الشخص على الشخص نفسه عمدا، نكون أمام شيء فاحش. والإيماءة الفاحشة هي التي تحدث حينما نعرض الجسد كجسد بحت، وبالتالي نهدم خبرات التجسد. فنحن نمتعض من هذا الفحش لنفس سبب امتعاض أفلاطون من الشهوة الجسدية: فالأمر يتعلق بتغلب الجسد على النفس.

تقترح تلك الأفكار أمرا مهما بخصوص الجمال المادي. حيث يستمد الجمال المميز للجسد البشري من طبيعته كتجسيد. فليس جماله كجمال دمية، كما أنه أمر يتعدى الشكل والنسبة والتناسب. وحينما نجد الجمال البشري ممثلا في تمثال، كأبوللو أو دافني، ففي هذا تمثيل لجمال الشخص – فالجسد يتحرك من خلال النفس، ليعبر عن تفردها في كل أجزائه. وحينما يقع بطل حكاية هوفمان في هوى الدمية أولمبيا يكمن التأثير التراجيكوميدي بأكمله في حقيقة أن جمال أولمبيا ليس سوى محض خيال، ويتبدد كلما مضى الوقت.

سنرى فيما بعد أن لهذا دلالة هائلة في النقاش حول الفن الإيروتيكي. ولكنه يقودنا الآن إلى ملاحظة مهمة. فسواءً اجتذب التأمل أو استحث الرغبة، فإن الجسد البشري يُرى من جانب شخصي. وهو يرتكز بالأخص على سمات الوجه والعينين والشفتين واليدين والتي تجتذب أنظارنا خلال العلاقات الشخصية، ومن خلالها نرتبط

مع بعضنا البعض – أنا أمام أنا. وبالرغم من وجود موضات للجمال البشري، وبالرغم من التفاوت الثقافي في مسألة تززين الجسد، إلا أن العينين والفم واليدين لها سحر ثابت. فهي السمات التي تتجلى من خلالها نفس الآخر علينا، وبها نعرفها.

انفس جميلة

في كتابه "فينومينولوجيا الروح" The Phenomenology of Spirit خصص هيجل قسما بعنوان "النفس الجميلة"، متبنيا أفكارا مألوفة في الرومانسيات الأدبية في عصره، وخاصة كتابات جوته وشيللر وفريدريش شليجل. فالنفس الجميلة واعية للشر، ولكنها تنأى عنه غفرانا– فتصفح عن الآخرين، وفي هذا أيضا غفران للذات.

إنها تعيش ملتاعة من تلويث نقائها الداخلي من خلال الاندماج المباشر في العالم الحقيقي، وتفضل التأمل في معاناتها بدلا من علاج نفسها بأفعالها. وقد تعامل كتاب لاحقون مع فكرة النفس الجميلة، وكثيرة هي المحاولات التي شهدها أدب القرن التاسع عشر إما لتصوير أو لنقد هذا النمط البشري الذي كان قد بدأ يشيع. فحتى في عصرنا هذا لا يزال هناك من يصف شخصاً آخر بكونه "نفساً جميلة"، ليقصد بذلك أن فضائله موضوع تأمل أكثر منها قوة فاعلة في هذا العالم.

الفصل الثالث

الجمال الطبيعي

الطابع الكلي للجمال الطبيعي

مفهومان للطبيعة

اكتشاف الطبيعة

الإستطيقا والأيدولوجيا

رد على ما سبق

الأهمية الشمولية للجمال الطبيعي

الطبيعة والفن

فينومينولوجيا الخبرة الجمالية

الجميل والجليل

المشاهد الطبيعية والتصميم

المنفعة المنزهة عن الغرض

الفصل الثالث

الجمال الطبيعي

عندما حوّل الفلاسفة والكتاب انتباههم خلال القرن الثامن عشر لموضوع الجمال، لم يكن موضوع أفكارهم وتأملاتهم هو الفن أو الأشخاص، بل الطبيعة والمناظر الطبيعية. وكان هذا يعكس بدرجة معينة الأوضاع السياسية الجديدة التي كانت سائدة حينئذ وتحسن وسائل السفر وزيادة الوعي بحياة الريف. أما الأدباء فقد تطلعوا بحنين للبحث عن علاقة أكثر بساطة وأكثر براءة– أو حسبما تخيلوا– تربطهم بعالم الطبيعة عن تلك التي تمتعوا بها في دراساتهم الانعزالية. وصارت فكرة الطبيعة كموضوع للتأمل وإعمال الفكر الفلسفي، عنها موضوعاً للانتفاع منها واستهلاك الموارد، عزاء وسلوى للناس الذين تزايد اتساع الهوة بينهم وبين الأفكار التي كان يقدمها الدين، بعد أن صارت أقل مقبولية وأكثر ابتعاداً عن الحياة.

الطابع الكلي للجمال الطبيعي

ومع ذلك، كان وراء هذا الاهتمام بالجمال الطبيعي سبب أكثر فلسفية، فلو قدر لقضية الجمال أو السعي إليه أن تحتل مكانة معينة بين مباحث الفلسفة المتنوعة، فإنها ستحتل مكانتها بالتأكيد بين القضايا ذات الطبيعة الإنسانية الكلية. وقد سار كانط على خُطى شافتسبري في تأييده لفكرة أن تذوق الجمال صفة مشتركة لدى كافة البشر، وأنه مهارة متأصلة في قلب ملكة التفكير التي تميزنا عن سائر أشكال الطبيعة؛ فكافة الكائنات العاقلة، وفقاً لكانط، تمتلك القدرة على إطلاق الأحكام الإستطيقية، وفي أية حياة يكون التذوق الجمالي مكوناً محورياً.

وبرغم وجهة نظر كانط إلا أن كثيراً من البشر يبدون وكأنهم يعيشون في فراغ إستطيقي، حيث يملئون حياتهم بالتركيز على ألوان الاهتمامات والحسابات النفعية، غير ملتفتين لما يضيعونه من فرص ثمينة للعيش حياة أسمى. بيد أن كانط أنكر هذه

النظرة الظاهرية، قائلاً بأن الناس قد يبدون وكأنهم يعيشون في فراغ إستطيقي، وذلك فقط بالنسبة لمن يرون أن إطلاق الأحكام الاستطيقية محدود بمجالات مُعيّنة ارتبطت بالنخبة فقط مثل الموسيقى أو الأدب أو الرسم، فيما أن تذوق الفنون في الواقع هو أحد الممارسات الثانوية المتفرعة من الاهتمام الاستطيقي. فإن الهدف الرئيسي لممارسة الحكم الجمالي هو تذوق جمال الطبيعة، وفي هذا نحن جميعاً مشاركون بنفس القدر، ورغم أننا قد نختلف في أحكامنا، إلا أننا نتفق جميعاً في إصدارها من الأصل. إن الطبيعة، وعلى خلاف الفنون، ليس لها تاريخ، كما أن جمالياتها مفتوحة أمام كافة الثقافات في كافة الأوقات. ولذلك فإن الميل للجمال الطبيعي أمر يشترك فيه كافة البشر، ويكتسي هذا الميل وما يطلق بسببه من أحكام قوة كليّة سرمدية.

مفهومان للطبيعة

تأتي معظم أمثلة كانط عن الجمال الطبيعي مستمدة من الكائنات الحية – النباتات والزهور والطيور والمخلوقات البحرية، وحيث إتقان الشكل والتناسق الدقيق للتفاصيل تفضي إلينا عن نظام يكمن في أعماق سحيقة من نفوسنا. وعلى الجانب الآخر، وفي الأعمال الرائدة لـ (جوزيف أديسون) و(فرانسيس هتشيسون)، والتي جعلت الجمال الطبيعي محورياً في موضوع الإستطيقا، نجد اهتمام الفيلسوفين ينصب بشكل أكبر على المشاهد والمناظر الطبيعية، والتي كان نادراً ما يأتي على ذكرها كانط عند حديثه عن الجمال الطبيعي. إن الفارق هنا ليس مجرد التركيز على جانب مختلف من الجمال الطبيعي، ولكنه يعكس تجربتين مختلفتين تماماً لهذا الجمال.

كان كانط يصف الحُكم الجمالي بأنه حُكم **"فردي" singular**، أي أنه يمثل موضوعه "بغض النظر عن كافة الاهتمامات الأخرى"، وهو ما يعني أن الجمال ينتمي لـ **أفراد أو فرديات individuals** يمكن عزلها والنظر إليها بهذه الصفة. بيد أن المشاهد والمناظر الطبيعية تتسرب في كل اتجاه؛ فهي مُنفذة إلى ما لا نهاية ولها معايير هوية غير مؤكدة. وقد نراها كأشياء ذات طابع فردي، بيد أن هذه ستكون رؤيتنا لها، وليست رؤيتها هي. وحتى إذا نجحنا في أن نضع إطاراً خشبياً حول مشهد طبيعي معين وحصره في جوانب أربع، فإن هذا لن يجعله منيعاً من العدوى الإستطيقية؛ فالضواحي غير المرئية الممتدة فوق كل أفق ستؤثر على مظهر الحقول، وتجعلنا نرى

المشهد الذي كان في الأحوال العادية يُبهجنا كمشهد مفتوح منظراً مختنقاً ومحدوداً. وأكثر المشاهد الطبيعية جمالاً قد تراجع إلى الخلفية بسبب منظر ذلك المصنع أو ذلك الطريق، والذي من شأنه أن يطمس كامل المشهد في صفاقة دالة على الطغيان والهيمنة البشرية.

وفي المقابل من ذلك، نجد أن الطيور والنحل والزهور لها حدودها المكانية التي تمثل إطاراً طبيعياً لها. ويعد تفرد هذه الكائنات من إحدى سماتها العميقة، وهي تمتلكها في ذواتها، بغض النظر عن طريقتنا في النظر إليها. وعلى غرار اللوحات الفنية التي تحميها إطاراتها الخشبية من التلوث الإستطيقي، تمتلك الكائنات الحية شكلاً من أشكال الحصانة الإستطيقية من اللمس. فعند التأمل الإستطيقي لها، فإنها تنأى بنفسها عن كافة العلاقات، فيما عدا علاقتها بالشخص الذي يدرسها.

ومن هنا كان من السهل أن نصف الأشياء الطبيعية التي بوسعنا أن نحملها بين أيدينا، أو تتموضع أمامنا، على نحو ما نصف الأعمال الفنية: وهذا ما يقرر نوع المتعة التي نستمدها منها. فالجوهرات والكنوز يبدو جمال هيئتها وكأنه نابع من ذاتها، كما لو كانت من ضوء داخلي. أما المشاهد الطبيعية في المقابل فبعيدة للغاية عن الأعمال الفنية – فجاذبيتها لا ترجع إلى التناسق والوحدة والشكل، ولكن لانفتاحها وجلالها واتساعها كما لو كانت عالماً وحدها نتواجد نحن فيه وليس هي.

اكتشاف الطبيعة

إن الفارق هنا مهم، رغم أنه لا يتعلق بشكل مباشر بالقضية الأولى التي يجب علينا أن نطرحها بخصوص مجموعة الجمال الطبيعي، وهي مسألة السياق التاريخي للجمال الطبيعي. إن القدرة على تطويع الطبيعة، وتحويلها إلى مأوى آمن لجنسنا البشري، والرغبة في حماية الحياة البرية، كلها غذت الرغبة في رؤية العالم الطبيعي كموضوع للتأمل، وليس كوسيلة لتحقيق أهدافنا. ومع ذلك، فقد كانت فلسفة الجمال الطبيعي في القرن الثامن عشر أبعد ما تكون عن تحقيق الشمولية والكليّة التي كانت تطمح إليها، فقد كانت وليدة زمانها مثلما كانت قصائد رواية آوسيا وروسو المعنونة (Nouvelle Héloïse) أبعد بخطوة واحدة عن المناخ الفني الرومانسي لفريدريك ووردزورث ومينديلسون، وكانت رؤيتها محدودة بوقتها مثلهم. أما الحقب الزمنية

والثقافات الأخرى فلم تكن لديها أية فائدة تُرتجى لهذه النزعة التأملية للعالم الطبيعي، حيث كانت الطبيعة وخلال فترات تاريخية كثيرة تتسم بالقسوة ولا تحنو على أحد، وكانت شيئاً يتعين علينا قتاله للحصول على لقمة العيش، ولا توفر أي نوع من أنواع المواساة عند تأملها في عين المشاهد. وربما كانت فترات الرضا القليلة التي كانت الطبيعة تنعم فيها علينا أشبه بالهدايا التي نادراً ما تمنحنا إياها والتي لا تختلف في الأوقات العادية عن أي زوجة أب صفيقة قبيحة الخلقة، كما قال ذلك كانط في وصفها.

الإستطيقا والأيدلوجيا

كان بعض المفكرين الماركسيين قد أضافوا حلقة جديدة في هذه القضية. فعندما طرح أتباع شافتسبري نظريتهم عن المصلحة المتجردة من المصلحة disinterested interest لم يقصدوا حينئذ، كما يرى هؤلاء المفكرين، وصف إحدى الخصائص الإنسانية الشمولية، بل كانوا يطرحون، وفي قالب فلسفي، قطعة من الأيدلوجية البرجوازية. وتصبح هذه المصلحة "المتجردة من المصلحة" متاحة فقط في بعض الظروف التاريخية المعينة، وهي تتوفر فقط لأنها تؤدي وظيفة. إن النظرة "المنزهة من المصلحة" للطبيعة وللأشياء وللبشر وللعلاقات بينهم، تضفي عليها طابعاً متخطيا عابراً للتاريخ trans-historical. حيث تمنحها ديمومة لا سبيل لتفاديها بحيث تجعلها جزءاً من النظام الخالد للأشياء. وبالتالي تصبح وظيفة هذا الأسلوب في التفكير هي نقش العلاقات الاجتماعية البرجوازية في الطبيعة، بحيث يتم إبعادها عن يد التغيير الاجتماعي، ففي نظرتي لأي شيء كـ"غاية في حد ذاته"، فإنني بذلك أعطيه صفة الخلود والأبدية، وأرفعه من عالم الاهتمامات النفعية، وأضفي شيئاً من الغموض والارتباك على صلته بالمجتمع، وبالتالي على عملية الاقتطاع والاستهلاك التي تقوم عليها الحياة البشرية.

وبصفة أكثر عمومية، إن فكرة الإستطيقي تشجعنا على أن نعتقد أنه إذا عزلنا الأشياء عند الاستخدام المُخَصَّص لها وتنقيتها من الظروف الاقتصادية التي أنتجتها أو التي ربطتها بالمصالح الإنسانية، فإننا بطريقة ما نرى ماهيتها على حقيقتها ومعناها الحقيقي. وبالتالي فإننا نتحول بانتباهنا بعيداً عن الواقع الاقتصادي ونرنو للعالم تحت مظلة الأبدية، متقبلين ما يجب أن يكون موضوعاً لتغيير منظم سياسياً باعتباره شيئاً لا

مفر منه وغير قابل للتغيير. وعلاوة على ذلك، وبينما يبتهج الاقتصاد الرأسمالي للنظرة الخيالية للبشر والأشياء باعتبارهم أشياء يتم تثمينها كـ"غايات في حد ذاتها"، نراه يتعامل مع كل شيء وكل شخص باعتباره وسيلة. إن الكذبة الأيدلوجية تفتح الباب للاستغلال المادي بتوليد وعي زائف يعمينا عن الحقيقة الاجتماعية.

رد على ما سبق

قمت في هذه الفقرات بمحاولة ضغط واختصار مذهب كان له دائماً طريقته المسرفة في المحاججة في كبسولة، وقد لا يجد القراء داعياً لكي أزعجهم بالحديث عن محاولة رفض هذا أو ذالك الجانب من فكرنا لأنه يعبر عن "أيدلوجية برجوازية"، بعد أن تلاشى المفهوم الماركسي عن "البرجوازية" كطبقة اقتصادية. ورغم ذلك، فسو يكون من السذاجة منا أن نتناول علم الإستطيقا وكأنما لم يلعب المذهب الماركسي أي دور في تعريفه، ذلك أننا نرى أشكالاً عدة من النقد الماركسي تطالعنا بين الفينة والأخرى في أعمال لوكاش ودولوز وبوردو وإيجلتون وغيرهم الكثيرين، ولا تزال تواصل تأثيرها على العلوم الإنسانية حتى في الجامعات الإنجليزية والأمريكية. وفي كافة هذه المؤلفات النقدية يطرح لنا هذا النقد تحدياً. فإذا لم يمكننا تبرير مفهوم الاستطيقا، إلا باعتباره أيدلوجية، فإن الحكم الإستطيقي يضحى بدون أساس فلسفي. إن أي "أيديولوجية" يتم تبنيها لمنفعتها الاجتماعية أو السياسية بأكثر مما يتم تبنيها بسبب حقيقتها. ومحاولتنا وصف أي مفهوم– القداسة أو العدالة أو الجمال أو أيما شيء– بأنه مفهوم أيديولوجي، إنما يعني التقليل من إدعاءه بالتمسك بالموضوعية. إنه يدلنا على أنه لا يوجد شيء اسمه قداسة أو عدالة أو جمال، ولكن الإيمان به فقط – وهو إيمان ينشأ تحت مظلة علاقات اجتماعية واقتصادية معينة، ويلعب دوراً في تأصيلها وحضها على التماسك، ولكنه سيتلاشى بعد أن تتغير الظروف.

واستجابة لذلك علينا أن نُلقي عبء الإثبات على الطرف الآخر. صحيح أن كلمة "استطيقي" قد بدأ استعمالها الحالي في القرن الثامن عشر؛ بيد أن هدفها كانت الإشارة إلى إحدى الخصائص الكلية للحياة الإنسانية. والقضايا التي ناقشتها هنا في هذا الكتاب سبق أن ناقشها أفلاطون وأرسطو ولكن بمصطلحات مختلفة غير "استطيقية"، كما ناقشها الكاتب السنسكريتي (بهارتا) بعدهم بقرنين، وناقشها

كونفوشيوس في كتابه (مُنتخبات أدبية) كما تناولها مجموعة كبيرة من المفكرين المسيحيين بداية من أوغسطين وحتى بويثيوس، مروراً بتوما الأكويني وحتى يومنا الحالي. إن التفرقة بين الوسائل والغايات، وبين التوجهين النفعي والتأملي، وبين الاستخدام والمعنى هو تمييز لا غنى عنه في أي تفكير عملي، وهو لا يرتبط بنظام اجتماعي معين. ورغم أن النظرة للطبيعة كموضوع للتأمل قد حققت شهرة خاصة في أوروبا القرن الثامن عشر، إلا أنها لم تكن محصورة إطلاقاً بهذا المكان والزمان، وهو شيء ندركه إذا تأملنا المنسوجات الصينية والمنحوتات الخشبية اليابانية وأشعار الكونفوشيين وأشعار باشو. فإذا رفضت مفهوم الاهتمام الإستطيقي لأنه أيدلوجية برجوازية، فإن العبء يقع حينئذ عليك في أن تأتينا ببديل غير برجوازي، يكون فيه التوجه الإستطيقي زائداً عن الحاجة، ولا يحتاج الناس فيه ليجدوا السلوى في تأمل الجمال. ولم يعفى أحد من هذا العبء حتى الآن، ويستحيل أن يُعف منه أحد.

الأهمية الشمولية للجمال الطبيعي

بعد أن عرّفنا الاهتمام الإستطيقي بأنه ذو طابع تأملي من الناحية الجوهرية، علينا أن نعلم أن كانط كان يشعر بميل طبيعي لأن يصف موضوعه المميز باعتباره شيئاً لا نصنعه بل نجده. فمع المصنوعات الحرفية، وكما يعتقد كانط، يكون عقلنا العملي منخرطاً حتى النخاع إلى حد لا يسمح بأي تراجع أو عودة يستلزمها الحكم الإستطيقي. كما قام كانط بالتمييز بين الجمال "الحُر" free الذي نجربه مع الأشياء الطبيعية، والذي يأتي إلينا دون توظيف لأي مفاهيم من جانبنا، والجمال "الاعتمادي" dependent الذي نراه في الأعمال الفنية، والذي يعتمد على تصور مفاهيمي مُسبق للشيء. ولا يمكننا تحقيق التنزه المستمر عن المصالح إلا عندما نتوجه إلى الطبيعة، حيث تصبح أهدافنا – شاملة الأهداف الفكرية التي تعتمد على الفوارق المفاهيمية – غير ذات صلة بفعل التأمل.

إننا نلمس معقولية في فكرة أن تأمل الطبيعة أمر مميز لجنسنا البشري وفي نفس الوقت يشترك فيه كل أفراده، بغض النظر عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ولدوا فيها؛ كما نجد معقولية أيضاً في القول بأن هذا التأمل يملؤنا بالدهشة، ويدفعنا للتفتيش عن المعنى والقيمة في الكون، على نحو ما يقول الشاعر بلاك:

أن نرى عالماً في حبة رمل،
وجنة في زهرة برية...

وبداية من الرسوم الأولى التي وجدت في كهوف لاسكو مروراً بالمشاهد الطبيعية التي رسمها الفنان الفرنسي (سيزان)، وأشعار (جيدو جزيللي) وموسيقى (ميساين)، كان الفن دائماً يبحث عن معنى في العالم الطبيعي. إن تجربة الجمال الطبيعي ليست مجرد شعور بـ"يا له من جميل!" أو "يا له من ممتع!" فحسب، ذلك أنه هذه التجربة تحتوي على ما يعيد طمأنينتنا بأن هذا العالم هو المكان الصحيح والملائم لنا– أي مأوى تجد فيه طاقاتنا وتطلعاتنا الإنسانية ما يؤكدها.

ويمكن الحصول على هذا التأكيد بالعديد من الطرق. فعندما، في إحدى المستنقعات البريّة، تمتلئ السماء بالسحب المندفعة، وتتسابق الظلال لتغطي الزهور، وتسمع صياح الكروان بين قمم التلال، فإن الإثارة التي تشعر بها هي بمثابة تصديق على الأشياء التي تلاحظها، وتصديق عليك أنت نفسك. وعندما تتوقف لتدرس الشكل المتقن لإحدى الزهور البرية أو الرياش الملونة لطائر من الطيور، فأنت تعاين شعوراً قوياً بالانتماء. وإن أي عالم يستوعب هذه الأشياء لهو أجدر بأن يستوعبك أنت أيضاً.

وعليه، وسواء ركزنا على المناظر الشاملة أو الكائن الحي الفرد، فإن الاهتمام الاستطيقي له تأثيره العابر والمتخطي للأشكال. إن الأمر يبدو كما لو كان العالم الطبيعي، ممثلاً في الوعي، يبرر نفسه كما يبررك، ولهذا التجربة صداها الميتافيزيقي، فالوعي يجد منطقه في تحويل العالم الخارجي إلى شيء داخلي – أي شيء سيعيش في الذاكرة كفكرة. ويذهب (ريلكي)، في الـ (Duino Elegies) لأبعد من ذلك حيث يرى أن الأرض أيضاً تجد إشباعها في هذا التحول، وهي عند ذوبانها في الوعي تحقق ذلك التوجه الداخلي الذي يحررها ويحرر الشخص الذي يتأملها بعمق.

ليست المعرفة بالطبيعة هي التي تحقق هذا التأثير التحولي، بل هي معايشتها. إن العلماء يتذوقون التفاصيل الدقيقة للعالم الطبيعي، ولكن العلم ليس كافياً – كما أنه ليس ضرورياً – لتوليد تلك اللحظات من التجلي والتحول التي دونها الشاعر ووردزوور في (The Prelude)، أو الفرحة الطاغية التي عبر عنها جون كلير في فقرات مثل تلك:

إنني أرى الزهور البرية، في صباحها الصيفي

للجمال، يرتشف من الساعات المغوية للفرحة

واللبلاب البهيج الملتف حول الأشواك،

فاغراً فاه منتظراً وابل العسل

والعشب الأهيف، تلمّعه قطرات الندى

لساعات الفجر الأولى

كذهب تم سكه من جديد..

وفي تجربة الجمال، نرى العالم يعود إلى مستقره ومأواه لدينا، كما نعود نحن إلى مستقرنا ومأوانا في العالم، ولكنه يعود إلى مأواه بطريقته الخاصة – من خلال تجليه، وليس من خلال استخدامه.

الطبيعة والفن

ولكن هنا تنشأ مشكلة، إذ كيف يمكننا أن نفصل، في تجربتنا وفي تفكيرنا، بين إبداعات الطبيعة وإبداعات الإنسان؟ إن الشوكة التي يلتف حولها لبلاب (كلير) تنتمي يقيناً لوشيع من البرقوق الشائك. أما جمال المشاهد الطبيعية الإنجليزية، على نحو ما سجلها الفنان (كونستابل)، فإنها تعتمد بشكل دقيق على أعمال البشر، وذلك من حيث تنظيم الحقول والآيكات والأجمات، وسياج الشجيرات والحوائط التي تظهر في كل مكان، والتي تشكل جزءاً لا يتجزأ من الانسجام الجلي. ويصوّر (كونستابل) في لوحاته منزلاً، أي مكاناً موظفا لاستخدامات البشر ويحمل في جميع جنباته بصمة رغبات وآمال الإنسان (رغم أن البعض يتهمونه بأنه يزيف الأوضاع الحقيقية للعامل الفلاح).

وبتعبير آخر، إن جمال المشهد أو المنظر الطبيعي غالباً ما يكون مرتبطاً بدلالته الإنسانية وكأنه شبه مصنوع، حيث يحمل البصمة البصرية لثقافة من الثقافات. ولكي نتذوقه علينا أن نتعلم من وردزورث:

أن تتطلع إلى الطبيعة، ليس كما في ساعة

الشباب الطائشة، ولكن كي تستمع كثيراً
للصوت الساكن الحزين للإنسانية..

ويتفادى كانط هذه الصعوبة بجعل النباتات والحيوانات مادة أوليّة للجمال. ولكن حتى النباتات والحيوانات قد تحمل علامة التصميم البشري. فبعض من أجمل إبداعات الطبيعة– مثل بعض سلالات الجياد وزهور التيوليب على سبيل المثال– جاءت نتاجاً للبراعة الواعية على مدار القرون، فالكلاب والجياد يتم عرضها لجمالها، ولكن الفضل يعود إلى مربيها.

ويحتج البعض رداً على ذلك بأننا نعزو الجمال إلى الأشياء الطبيعية بالتشبيه والتناظر analogy فقط، حيث ننظر لأعمال الطبيعة كما لو كانت أعمالاً فنية، بيد أن هذه بالتأكيد فكرة غير مقبولة. فالأعمال الفنية تحقق لدينا المتعة جزئياً لأنها تمثل الأشياء وتحكي لنا حكايات عن الأشياء وتعبر عن الأفكار والانفعالات، وتنقل معان مقصودة بشكل واع: وإذا تعاملنا مع ما أنتجته الطبيعة بنفس القدر من التوقعات فإننا سنسيء فهمها بالتأكيد، كما ستجعلنا نفقد المصدر الحقيقي لجمالها، وهو استقلاليتها، وسموها عما حولها، وقدرتها على أن تظهر أن العالم يحتوي على أشياء غيرنا، والتي لا تقل إثارة وإدهاشا منا.

كان بعض الكتاب – وأبرزهم ألين كارلسون ومالكولم بود – قد ذهبوا إلى أن الجمال الطبيعي يرتبط بالشيء فقط عندما نراه باعتباره طبيعياً، وعندما لا يكون منظره نتاجاً للتصميم البشري – ففي هذه الحالات فقط يحق لنا أن نقول بأن ثمة شيء اسمه جمال طبيعي، ويحتل موقعه في طيف القيم الجوهرية.

بيد أن هذا لا يعني ضرورة أن نستبعد النشاط البشري من إدراكنا للطبيعة. فعندما أستمتع بمنظر المراعي العشبية وصفوف الأشجار في المناظر الريفية الإنجليزية فإن إدراكي للمشهد ليس محصوراً بمعرفة أن هذه الأشياء هي نتاج العمل البشري، فأنا أتذوق هذه المشاهد أمامي باعتبارها تعبر عن نمط حياتي معين يسم الأجواء الريفية، ولهذا السبب يكون لهذا المشهد دلالته الروحية العميقة، ليس فقط بالنسبة لي، ولكن لكافة الإنجليز في كل القرون السابقة – ومنهم جون كلير وبول ناش ورالف فوغان ويليامز الذين صهروا معانيها في أشكال فنية. ورغم ذلك، فالمشاهد لا يتعامل

مع تصميم الفنان للمشهد الطبيعي على أنه تصميم بل على أنه جزء من الطبيعة بالفعل، حتى ولو تم تحريك أجزاء هذا المشهد (كما في بناء هذا السور، أو في تناسق هذا السياج، أو في تجميع حجارة هذا الحائط الحجري) نتيجة لنوايا استطيقية. كما أنني لا أقرب المشاهد الطبيعية بنفس القيود والتوقعات التي أحملها عند مشاهدتي للأعمال الفنية. إنني على العكس أراها كتجليات حرة للطبيعة، والتي يظهر فيها البشر لأنهم أيضاً "طبيعيون"، وهم في ذلك يتركون خلفهم هذه العلامة غير المقصودة على وجودهم وهذا السجل غير المقصود لأفراحهم وأتراحهم.

وقد خطا ألين كارلسون خطوة أبعد بقوله بأن هذه "النظرة للطبيعة باعتبارها طبيعة"، والتي تكمن في قلب تجربتنا للجمال الطبيعي، تلزمنا بأن نقارب الطبيعة كما تبدو في الواقع، وهذا يعني تبني منظور الطبيعيين، وذلك ببحث ما نراه على ضوء المعرفة العلمية والبيئية. ووفق هذه النظرة، فإن الاهتمام الإستطيقي بشكل وطيران وغناء طائر من الطيور هو مدخل لعلم الطيور ornithology، وهذا العلم يأتي لاستكمال عملية التذوق التي بدأت في تجربتنا مع الجمال. وبالمثل، فإن الاهتمام الإستطيقي بألوان وأشكال المنظر الطبيعي يؤدي بنا إلى علم البيئة ودراسة الزراعة.

ورغم أن هناك بالتأكيد متسعاً لهذا الامتداد العلمي لاهتمامنا بالجمال الطبيعي، إلا أن علينا ألا ننسى أن الاهتمام الإستطيقي بالطبيعة هو اهتمام بالمظاهر، وليس بالضرورة بالعلم الذي يفسرها. إن هناك جانباً من الحقيقة في ملاحظة أوسكار وايلد الساخرة بأن الإنسان السطحي هو الذي لا يحكم على الأشياء بمظاهرها (!!) ووجهة نظر وايلد في ذلك أن المظاهر هي التي تحمل المعنى وهي محل اهتماماتنا العاطفية. وعندما أفاجأ بوجه إنساني فإن هذه التجربة ليست تمهيداً لدراسة تشريحية، كما أن جمال ما أراه لن يقودني إلى التفكير في الأوتار والأعصاب والعظام التي بشكل معين تفسر جماله. وعلى النقيض من ذلك، عندما نرى "الجُمجمة أسفل الجلد"، فإننا نرى بذلك الجسم وليس الشخص المُجسّد. ومن ثم، وسيراً وراء حجة الفصل السابق، فإننا بذلك سوف يفوتنا جمال الوجه. ونفس الأمر ينطبق على الجمال الطبيعي. فالعالم بالطيور يفهم غناء الشحرور باعتباره وسائل تحدد منطقة نفوذ الطائر لمنع الطيور الأخرى من الاقتراب منها، أو كعلامة تكيف تلعب دوراً مميزاً في الانتخاب الجنسي.

أما نحن فنسمع هذا الغناء كلحن – ومفهوم اللحن، والذي ليس له مكان في تجربتنا مع الشحرور، ليس له مكان في العلم الخاص بسلوكياته (سأعود لمناقشة هذه النقطة في الفصل التالي).

فينومينولوجيا الخبرة الجمالية

يمكن إعادة صياغة تلك النقطة الأخيرة بالقول بأن تجربة الجمال الطبيعي تنتمي لفهمنا "القصدي" عنه إلى فهمنا "العلمي": أي أنها تركز على الطبيعة على نحو ما تتمثل في تجربتنا، وليس على الطبيعة كما هي في الواقع. إننا في سبيل فهمنا للجمال الطبيعي علينا أن نوضح الطريقة التي تظهر بها الأشياء الطبيعية عند النظر إستطيقياً لها. والطريقة التي تظهر بها الأشياء تعتمد على التصنيف الذي نعطيه لها. فعندما نتأمل العالم بشكل مُنزّه عن المصلحة، فأنا لا أنفتح فقط على جانبه المطروح أمامي؛ بل أدخل في علاقة معه، وأجرب المفاهيم والتصنيفات والأفكار التي تشكلها طبيعتي الواعية بذاتي.

ويتضح هذا الأمر في فن الرسم، فالمشاهد الطبيعية التي رسمها (بوسين) و(كورو) و(هاربيجنيز) و(فريدريش) قد تسجل صفوفاً متماثلة من الجبال والحقول والأشجار. ولكن حالة التأمل في كل لوحة تملأ الإدراك بالروح المُميّزة للرسام، وتخلق صورة خاصة به وحده ولا يمكن محاكاتها. وبالمثل، فإن الطبيعة تعطينا جميعاً مجالاً من الإدراك الحر، حيث بوسعنا أن ندع ملكاتنا تستقر في المنظر الواقع أمامها، لتتلقى الأحاسيس وتستكشفها بدون الحاجة لأن نفك شفرة ما يُقال لنا. فحتى ولو كان للبشر دور في إنشاء المنظر الواقع أمام نواظرنا، فإن هذا الدور لم يوجد لكي ينقل لنا نية فنية معينة، بل إن تفاصيله محصلة تاريخ معين وقد تتبدل من يوم لآخر. ولكن هذا "الوجود" للعالم الطبيعي هو الذي يجعلني أفقد نفسي فيه، ولأن أراه الآن من منظور مفضل معين، أو لاحقاً من منظور آخر، وأن أراه الآن بصفة معينة، ثم أراه لاحقاً بصفة أخرى.

تُطرح الأعمال الفنية كموضوعات للتأمل، حيث تُوضع في إطار على الحائط، أو تحتويها دفتي كتاب، أو تُوضع في متحف أو يتم عزفها في قاعة موسيقية. وإذا قمنا بتغييرها بدون موافقة الفنان ففي هذا انتهاك لإحدى الأملاك الإستطيقية الأصيلة. والأعمال الفنية تنهض كحاويات سرمدية لرسائل مكثفة القصديّة. وغالباً ما يكون الخبير أو المتمكن أو الماهر في الفنون هو الأكثر انفتاحاً على ما تعنيه. أما الطبيعة، في

المقابل، فهي كريمة، وهي راضية بأن تعني نفسها فقط، وهي غير محتواة في أي إطار خارجي، وتتغير من يوم لآخر.

وقد يرد أي متشكك قائلاً بأنه من قبل الإفراط في التفاؤل أن نفترض أن الناس كافة، حتى غير المتعلمين وذوي النظرة العلمية البحتة، يمكنهم معاينة تجربة الجمال الطبيعية في الوقت الذي توصف فيه هذه التجربة بهذا الشكل الفلسفي المُعقّد. ولكن هذه الإجابة تخطئ الطبيعة الحقّة للظاهراتية phenomenology، وهو العلم الذي يسعى للتعريف بالكيفية التي تظهر بها الأشياء، حتى للناس الذين لم يسبق لهم أن حاولوا هذا الأمر. فحتى أكثر الناس العاديين يقعون في الحب: ولكن كم منهم يستطيع أن يصف قصدية هذه العاطفة الغريبة، أو يجد المفاهيم التي تصف الطريقة التي يعاين بها المحبون العالم؟ وبالمثل، فإن معظم الناس العاديين يطلقون أحكاماً على الجمال الطبيعي، حتى بالرغم من أن قلة قليلة فقط – إن وجدت – هي التي بوسعها التعبير عما تراه، عندما تتغير طبيعة العالم أمامهم من شيء الغرض منه استخدامه إلى شيء الغرض منه مشاهدته والتمعن فيه.

الجميل والجليل

أشرت سابقاً إلى أن "الجميل" يُستخدم كمصطلح عام يعبر عن الإعجاب الإستطيقي، ويُعبر بصفة خاصة عن نوع معين من حالات السمو والسحر التي نشعر معها بالابتهاج لأقصى درجة. وفي السياق الإستطيقي، تعاني الكلمات نزعة للانسلال والانزلاق، حيث تتصرف كأشكال من المجاز عنها كأشكال من الوصف الحَرفي، والسبب في ذلك بسيط. فنحن في أحكامنا الإستطيقية لا نصف ببساطة شيئاً ما في العالم، بل إننا نمنح صوتاً لمقابلة مع الشيء، أو اجتماعاً بين الشاهد والمشهود، وحيث تكون استجابة الأول على نفس مستوى أهمية صفات الثاني. وعليه، فلكي نفهم الجمال، علينا أن نفهم تنوع استجابتنا للأشياء التي نتمعن فيها.

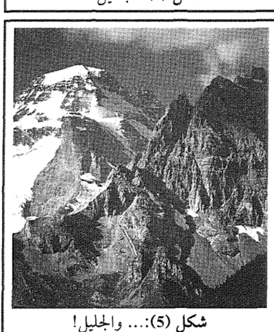
كانت هذه النقطة قد اتضحت جلياً منذ أن نشر إدموند بيرك أطروحته المعنونة (حول الجميل والجليل[1]) في 1756، حيث قام بالتمييز بين نوعين مختلفين جذرياً من

(1) On the sublime and Beautiful.

الاستجابة للجمال بصفة عامة، وللجمال الطبيعي بصفة خاصة: وحيث النوع الأول ينشأ نتيجة الانسجام، والآخر نتيجة الخوف. فعندما ننجذب لتناغم ونظام وصفاء الطبيعة، بحيث نشعر بنوع من الألفة والارتياح معها، فإننا نتحدث عندئذ عن جمالها، أما عندما نتأمل، كما في حالة إحدى المنحدرات الجبلية الهائلة، الاتساع المهيب للعالم الطبيعي ومهابته المُزلزلة، ونشعر بضآلتنا أمامه، فإننا إنما نتحدث عن الجمال المهيب. وكلا الاستجابتين ترتقيان بنفوسنا، فكلاهما ترفعاننا من الأفكار النفعية العادية التي تطغى على حياتنا الواقعية. وكلاهما يتضمن نوعاً من التأمل المنزّه الذي وصفه كانط لاحقاً باعتباره قلب التجربة الإستطيقية.



شكل (4): الجميل...



شكل (5):... والجليل!

وعليه، أخذ كانط هذا الفارق بين الجمال العادي والجمال المهيب، وقد ارتآه فارقاً جوهرياً في فهم الحُكم الذوقي. ولا يمكن عقد مقارنة ذات معنى بين نوعية المشهد الطبيعي الهادئ والصافي الذي نعرفه من المراعي الإنجليزية وبين الشلالات القوية على منحدرات جبال الألب أو الأبهة المهيبة للنجوم، حيث تتملكنا الأولى برؤية لقوة الطبيعة اللامتناهية، فيما الثانية برؤية لمداها اللانهائي. إن المشهد الطبيعي الجميل يحثنا على إطلاق حكم ذوقي، أما الاتساع المهيب فيدعونا لنوع آخر من الأحكام، والذي نقيس فيه أنفسنا بالنسبة للانهائية المذهلة للعالم، والذي يجعلنا نعي محدوديتنا وضعفنا.

وقد ذهب كانط (وبشكل وجده النقاد موحياً أكثر منه مقنعاً) إلى أننا في معاينتنا للجمال المهيب نجد محاكاة لقيمتنا الشخصية، وذلك كمخلوقات تعي اتساع الطبيعة،

وتمتلك في نفس الوقت القدرة على تأكيد ذواتها ضدها. ففي المهابة التي نستشعرها أمام قوة العالم الطبيعي، فإننا نشعر بشكل ما بقدرتنا ككائنات حرة على التسامي إليها، وعلى إعادة التأكيد على طاعتنا للقانون الأخلاقي الذي لا تستطيع قوة طبيعية أن تقهره أو تنحيه جانباً.

المشاهد الطبيعية والتصميم

لا تطالعنا المشاهد الطبيعية بعنصر التصميم على نحو ما تفعل اللوحات الفنية، وإذا ما قالت شيئاً لنا فليس هذا لأنها تمثل الوسيط في شكل ما من أشكال التخاطب. وكما قلت في السابق، إن التصميم البشري قد يتدخل بالتعديل على الطبيعة فيغير من حوافها وحدودها ويتحكم في الحقول المحروثة والمزارع، ولكن ردة فعلنا إزاء الطبيعة تأتي موجهة نحو القوى الكامنة بشكل عميق في كيان الأشياء والتي تعتبر أكثر ديمومة عن أية طموحات بشرية.

هذا على الأقل ما يبدو عليه الأمر. وعليه، من المؤكد أن نوعية الجمال التي نجدها في الطبيعة عند تأملنا لجمالياتها ليست لها علاقة كبيرة بنوعية المعنى التي تقدمها لنا الأعمال الفنية، والتي تكون فيها كل تفصيلة وكل كلمة أو صبغة مشبعة بالقصدية ومستوحاة من إحدى الأفكار الفنية. ولا غرابة في أننا بينما نجد أرفف المكتبات تئن تحت وطأة ما عليها من أطنان الكتب التي تتناول النقد الأدبي والتحليل الموسيقي والتاريخ المقارن للفن وغيرها من الكتب التي تحاول تحليل تراثنا الفني وفك شفرة ما تحويه من رسائل، نجد على الجانب الآخر الأرفف المخصصة للجمال الطبيعي، والتي كان من الممكن أن نذهب لتعلمها حتى ولو كان من الأفضل تأمل تلال منغوليا أو الأندلسية، تكاد تكون خالية أو غير موجودة بالمرة. إن النقد هنا يفشل في أن يجد من يشتريه حيث لا يوجد فن لإثارته، وأفضل ما لدينا هو الكتب الإرشادية.

ورغم ما في هذه الملاحظة من صواب، إلا أنها تتجاهل اثنتين من أهم الخصائص التي تسم تفاعلنا مع العالم الطبيعي. وأولى هذه الخصائص هي دور الطبيعة كمادة خام تقوم عليها الفنون البصرية. إن كبار مهندسي المناظر الطبيعية في القرن الثامن عشر، مثل ويليام كينت وكابابيليتي براون، إنما كانوا يزاولون أعمالهم وفق

أذواق رعاتهم، حيث عاشوا في زمن كان الناس المثقفون فيه لا ينفكون يقارنون بين المناظر الطبيعية، ويتجادلون في مناقشات حامية حول أيها يتمتع بذوق حسن وأيها ليس كذلك، بل وينطلقون للبناء والحفر والزراعة والتعديل في هذه المناظر وذلك عن نية تشبه نية الرسامين الذين سيعهدوا إليهم لاحقاً بتسجيل هذه النتائج على لوحاتهم.

وفي الواقع، فإن جوقة المغرمين بالمناظرية picturesque قد نشأت لأن تفاعلنا مع المناظر الطبيعية واستجابتنا للوحات الفنية تغذي كل منهما الأخرى، فقد بدأت عادة تزيين المناظر الطبيعية بمشاهد الخرابات المعمارية في القرن الثامن عشر من حب المناظر في منطقة الرومان كامبانيا والتي لم تأت بسببها في حد ذاتها، ولكن بسبب الطريقة التي رسمها بوسين وكلود بها. وكان السياح في القرن الثامن عشر يسافرون تصحبهم "مرآة كلود" Claude Glass: وهي مرآة مقعرة عليها مسحة داكنة، حيث كانت تساعدهم في تذوق المنظر من خلال تأمله في مساحة صغيرة، وتجعله المسحة الداكنة لها يبدو أشبه باللوحات الفنية وعلى نحو يذكرهم بلوحات الفنان كلود. وكان مهندسو المناظر الطبيعية في هذه الفترة يرون في الخرابات المعمارية، إلى جانب الجسور والمعابد الكلاسيكية، متصلاً واحداً متناغماً مع الأشجار والبحيرات والروابي الاصطناعية والتي كانت المادة الخام لفنونهم. إنه من الصعب أن نرى أن نظرتنا نحو الجمال الطبيعي تقوم على أساس مختلف تماماً لأساس نظرتنا للفنون، في الوقت الذي يرتبط فيه الاثنان بشكل وثيق. وكان قانون التخطيط في أوروبا يبدي حساسيته للتهديد الذي كانت المباني تشكله بالنسبة للجمال الطبيعي، وقد حاولت، وبنجاح محدود، أن تتحكم في شكل وحجم ومواد المباني في الريف وذلك من أجل حماية تراثنا الإستطيقي المُشترك. إن المباني ليست منفصلة عن المنظر الطبيعي، على النحو الذي تطالعنا فيه حوائط ونوافذ المعرض منفصلة عن اللوحات المعلقة عليها، والمحمية بإطاراتنا مما حولها. إن هذه المباني مكانها داخل المنظر الطبيعي وهي جزء منه، ولذلك فإن تجربة الجمال تستوعب المناظر الطبيعية والمناظر المعمارية على قدم المساواة.

وعلاوة على ذلك، فإن الجمال والتصميم مترابطان في مشاعرنا، فعلى الرغم من أننا نستشعر الجمال في القوقعة البحرية أو الشجرة أو المنحدر بدون الإشارة إلى

أي غرض صنعت من أجله، إلا أن كلاً منها يلهمنا نوعاً من "الغرضية بدون غرض"، على نحو ما قال كانط. وفي بعض الفقرات، يبدو كانط وكأنه يشير إلى ذلك، وبالرغم من أن الفكرة تخلو من أسس عقلانية، ولا تستطيع أن تقدم لنا أية معرفة، سواء عن هدف الخلق أو عن طبيعة الإله، إلا أنها برغم ذلك تضم نوعاً من المحاكاة بلا كلمات لقيمتنا ككائنات معنوية، ولنظام و"نهائية" finality عالمنا.

في موسم من الطقس الهادئ
ورغم أننا كنا في أغوار اليابسة
تحن أرواحنا لهذا البحر الخالد
الذي أتى بنا إلى هنا
ويمكن أن ترحل في لحظة إلى هناك
وترى الأطفال يلعبون على الشاطئ
وتشهد أمواج المياه المهيبة وهي ترتفع إلى الأبد...
(وردزورث، قصيدة: Intimations of Immortality، الصفحات 161-167)

كان كانط يعتقد أيضاً أن الجمال الطبيعي هو "رمز" للفضيلة والأخلاق، ورأى أن الأشخاص الذين يهتمون بالجمال الطبيعي اهتماماً حقيقياً هم أشخاص لديهم نزعة واضحة نحو الأخلاق- أي "النية الحسنة". – وتبدو حجته وراء هذا الرأي غير مباشرة، ولكنها حجة شاركه فيها غيره من كتاب القرن الثامن عشر، وكان منهم صمويل جونسون وجان – جاك روسو. وهو رأي نجد أنفسنا منجذبين إليه غريزياً، رغم أنه من الصعب أن نضع حجة سابقة a priori للبرهنة عليه.

المنفعة المنزهة عن الغرض

قادتنا المناقشة في هذا الفصل إلى نقطة حاسمة. لقد بدأت بالقول بأن الحكم الإستطيقي، على غرار المتعة التي تحثه، يكون منزّهاً عن المصلحة، وهو ما يدل ضمناً على أن الجمال والمنفعة قيمتان مستقلتان، على نحو يكون معه النظر لأي شيء بسبب جماله مختلفاً تماماً عن النظر إليه كوسيلة لتحقيق هدف أو غرض عملي معين.

ومع ذلك، فإن الغرض والمصلحة والأسباب العملية تعاود الظهور هنا من حيث بدأنا التخلص منها. إن تجربة الجمال في الفن المعماري، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها عن معرفتنا بوظيفة البناء، كما أن تجربة الجمال البشري لا يمكن فصلها عن الرغبة العميقة التي تنبع من هذا الجمال. وتجربة الجمال في الفن ترتبط على نحو وثيق بشعور القصدية الفنية. وحتى تجربة الجمال الطبيعي تشير في اتجاه نوع من "الغرضية بدون غرض". إن الوعي بالغرض، سواء في الموضوع أو في أنفسنا أو في أي مكان، إنما يُقرر حكمنا على الجمال، وعندما نعود بهذا الحكم إلى العالم الطبيعي لا يكون من المستغرب إذا الأمر أثار حينها التساؤل الجوهري لعلم اللاهوت، ألا وهو ما الهدف الذي يخدمه هذا الجمال؟ فإذا قلنا أن الجمال لا يخدم غرضاً إلا نفسه، إذن فغرض من هذا؟ مرة أخرى نلمس أن الجميل والمقدّس متقاربان في تجربتنا، وأن مشاعرنا لأحد هذين المجالين تنساب رغماً عنا لتقتحم مجال الآخر.

وإذا وصفنا الجمال بأنه "منفعة منزهة عن الغرض"، فإننا بذلك لا نزيد الموضوع إلا حيرة وألغازاً. ولذلك فإني أقترح أن نبتعد عن هذه المجالات المتعالية إلى مجال الجمال العادي- وهو الجمال الذي تعيش وتعمل فيه كافة الكائنات العاقلة، رغم ما يبدو عليه في الظاهر من عدم اكتراث بالمسائل الإستطيقية. ومن خلال تأمل موقع الجمال في الفكر العملي العادي، سأحاول أن أوضح السبب في كون الحكم الإستطيقي جزءاً ضرورياً في إتمام أي شيء على نحو تام.

الفصل الرابع

الجمال الكامن في مفردات الحياة من حولنا

الحدائق

المشغولات اليدوية والنجارة

الجمال والتفكير العملي

السبب والمظهر

الاتفاق والمعنى

النمط والأسلوب

الطراز والموضة

الديمومة والزوال

الملاءمة والجمال

الفصل الرابع

الجمال الكامن في مفردات الحياة من حولنا

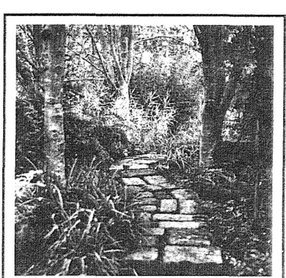
إن أفضل مكان يبدأ فيه المرء في استكشاف الجمال هو الحديقة، حيث يجتمع الشعور بالاسترخاء مع الرغبة في المعرفة وتذوق الجمال وذلك في جو بهيج من الحرية.

الحدائق

لولا ما تشعه الحدائق من جمال طبيعي، لما كان لها دور سوى أن تكون مجرد أحواض لزراعة الخضروات للبشر. ومع ذلك، فحتى أحواض الخضروات لها جمالياتها الخاصة، حيث يُشبع النظام الذي تتبدى فيه على هيئة صفوف تفصل بينها مساحات متساوية حاجتنا للنظام البصري. وفي حالة الحدائق الجمالية التي هدفها المتعة نجد شيئاً يحظى باهتمام الكافة، حيث يكرس لها الناس في كل مكان جانباً من وقت فراغهم في مسعى للاستمتاع النقي المنزه من المصلحة. والحدائق لها جانبها الظاهراتي phenomenological المُميّز، حيث يتم قنص الطبيعة وترويضها وإخضاعها للقواعد البصرية البشرية.

والحدائق ليست فراغات مفتوحة على غرار المناظر الطبيعية، بل هي فراغات مُحيطة، فالزهور والنباتات التي تنمو فيها تُحيط بمن يشاهدها. فالشجرة في أية حديقة ليست كالشجرة في غابة أو حقل، فهي لا تنمو من بذرة عشوائية جاء سقوطها في موضعها هذا صدفة، بل تقيم علاقة مع زوار الحديقة وتنتمي إليهم في نوع من أنواع الحوار. إنها تتخذ موقعها كامتداد للعالم الإنساني، حيث تقع في الوسط بين البيئة المبنية وبين عالم الطبيعة. إن هناك في الواقع نوعاً من "البينية" between-ness الظاهراتية التي تتخلل طرق استمتاعنا العادية بالحدائق. وتغذي هذه التجربة تجربتنا الرئيسية بالأشكال والزخارف المعمارية، وحيث صُممت الأشياء لكي تغزو المكان وتحيط به

وتلتقطها من الطبيعة وتطرحها لنا باعتبارها ملكاً لنا. ومن هنا منشأ المقارنة المتكررة، وإن تكن الخيالية، التي تعقدها الأطروحات المعمارية بين الأعمدة وجذوع الأشجار، ومنشأ أشكال فنون تنسيق الحدائق، والتي لنا أن نصفها باعتبارها فناً بينياً - فهي ليس فن اللوحات وحدها ولا فن الطبيعة وحدها، بل فنهما معاً، حيث يتمازجان معاً ليصبحا فناً واحداً، وذلك كما في حواف الزهور لـ (غيرترود جيكل) أو تجهيزات الحدائق للشاعر الاسكتلندي (إيان هاميلتون فينلي).



شكل (6): الطريق الملتف في حديقة (ليتل سبارتا)، من إبداعات (إيان هاميلتون فينلي)، وهو يمثل موقعاً وسطاً بين الطبيعة والفن

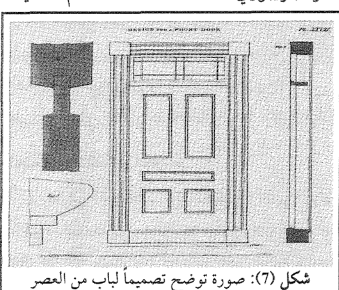
وهذه المحاولة لتوفيق محيطنا مع أنفسنا والعكس هي إحدى الخصائص الشمولية الإنسانية، وهي تدل على أن الحكم الجمالي ليس مجرد إضافة اختيارية لذخيرة الأحكام الإنسانية، ولكنه إحدى التبعات التي لا مفر منها للنظرة الجدية للحياة، والوعي الحقيقي بما فيهما.

المشغولات اليدوية والنجارة

يتجلى لنا موضوع هذا الفصل بشكل أوضح إذا تأملنا أحد تلك المجالات الوسط بين الفن والطبيعة والتي ينجذب فيها الناس رغماً عنهم لإطلاق الأحكام الجمالية: وهو مجال المشغولات والزخارف اليدوية، والتي نختار فيها الشكل الذي ينبغي أن تظهر عليه الأشياء المُحيطة بنا.

هب أنك تقوم بتركيب باب في أحد الجدران وتقوم برسم حدود المكان الذي ستضع فيه الإطار، ستتمهل لبرهة بين الحين والآخر لتسأل نفسك: هل يبدو شكل الإطار ملائماً؟ لقد طرحت على نفسك هنا سؤالاً مهماً وواقعياً، بيد أنه ليس من تلك الأسئلة التي يمكنك إجابتها مستخدماً المصطلحات الوظيفية أو النفعية. فقد

يؤدي هذا الإطار غرضه في مرور الناس من خلاله، وقد يلتزم بالفعل بمتطلبات الصحة والسلامة، ومع ذلك فقد لا يكون ملائماً: فقد يكون مرتفعاً للغاية أو منخفضاً جدا أو واسعاً بصورة مبالغ فيها أو ذا هيئة مرتبكة... الخ (في الواقع، إن كود البناء الراهن، والذي يتطلب أن تكون أبواب المداخل عريضة بشكل كاف، والدرجات الأمامية منخفضة بشكل كاف بحيث تستوعب الكراسي ذات العجلات التي يستخدمها المعوقون، تجعل من المستحيل تصميم الأبواب الأمامية بشكل ملائم، على النحو الذي تبدو به أبواب العصر الجريجوري ملائمة). هذه الأحكام لا تحيلنا إلى أي أهداف نفعية، ولكنها تُعد عقلانية بالرغم من ذلك، وقد تكون خطوة أولى نحو بدء حوار تُعقد فيه المقارنات وتُضرب فيه الأمثلة وتُناقش فيه البدائل. ولموضوع هذا الحوار علاقة بالأسلوب الذي تتلائم فيه الأشياء معاً، وكذلك بالانسجام المأمول عند إنجاز أي أعمال مادية عادية.



شكل (7): صورة توضح تصميماً لباب من العصر الجريجوري، ونلمس فيه كيف تتلاءم الأجزاء مع بعضها

ويبدو لي أن هذا هو نوع الأمثلة التي كان يجب على كانط أن يسوقها لنا لكي يثبت وجهة نظره بأن ثمة نوع من ممارسة الملكات العقلانية التي تتسم بكونها تخدم غرضاً، وفي نفس الوقت تتسامى على كل الأغراض، عند تأملنا للطريقة التي تظهر بها الأشياء. فهذا المثال لا يوضح وجود هذه الممارسة فحسب، بل يُثبت أيضاً أنها تشكل جزءاً لا يتجزأ من عملية صناعة القرار العملي لدينا. وهناك عدد من الأمثلة الأخرى التي تُثبت هذه النقطة، فتأمل مثلاً ما يحدث عندما تُعد المائدة أمام مجموعة من الضيوف، فأنت لا تلقي الأطباق والملاعق على المائدة كيفما اتفق، بل ستدفعك الرغبة لوضع الأشياء بشكل صحيح – ليس فقط بالنسبة إليك، بل كذلك بالنسبة لضيوفك. وبالمثل عندما ترتدي ملابسك للذهاب لحفلة مثلاً، بل حتى عندما تقوم

شكل (8): جماليات الحياة اليومية

بترتيب الأشياء على مكتبك أو ترتيب حجرة نومك في الصباح: فأنت في كل هذه الحالات تسعى نحو الترتيب الصحيح أو الملائم، ولهذا الترتيب علاقة بالشكل الذي تظهر عليه الأشياء. وتدلنا هذه الأمثلة على "جماليات الحياة العادية"، والتي ظلت لفترة طويلة أحد الموضوعات المُهملة، وهو الإهمال الذي يشرح لنا في الحقيقة السبب الذي حدا بالناس لإساءة فهم مجال المعمار والتصميم، حيث فسروا بشكل خاطئ ما يجب أن ينتمي لمجال العقلانية الرشيدة باعتباره شكلاً من أشكال الفنون الراقية.

الجمال والتفكير العملي

تعيش الحيوانات غير العاقلة- على غرارنا- في عالم من الوفرة الزائدة في الأشياء، فعندما يواجه الجواد حاجزاً فإن أمامه عدداً لانهائياً من المواقع التي يمكنه القفز من أي منها. فإذا أراد أن يقفز، فإن السبب في ذلك هو أنه يريد ذلك – إما للفرار من عدو أو لمتابعة القطيع. بيد أن الجواد لا يعرف إجابة للسؤال حول ماهية الموقع الصحيح للقيام بالقفز، ليس لأن كافة المواقع متشابهة، ولكن لأنه لا مجال لسؤال كهذا بالنسبة للجواد. أما نحن، فبوسعنا بالتأكيد أن نطرح أسئلة كهذه لما نمتلكه من قدرة على حذف الزيادات وتبرير الأفعال الفردية ولأننا لا نفعل فقط ما يحقق أهدافنا بل نفعل ما يحققها بأفضل شكل ووسيلة ملائمة.

ويمكن توضيح هذه النقطة أكثر بالعودة إلى مثال الطيور الشادية. إن شدو الطيور يحقق وظيفة في عملية الانتخاب الجنسي، وهو ينبعث في أوقات معينة – بعد الاستيقاظ وقبل النوم – عندما يرغب الذكر النشط جنسياً في ترسيم حدود منطقته. وهذه الوظيفة ليست هدفاً من أهداف الطائر، فالطائر ليس له أهداف، حتى ولو كان مدفوعاً برغبات معينة؛ وذلك لأنه لا يعيش حياته وفقاً لأية خطط. وعلاوة على ذلك، فإن الشدو لا تحدده الوظيفة، فالأمر لا يتطلب سوى أن يكون صوت الشدو

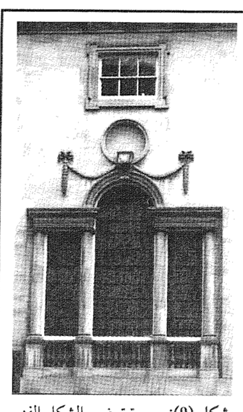
مرتفعاً بما يكفي لكي تسمعه الطيور المنافسة والإناث الراغبة في التزاوج، وأن يتم التعرف عليه على أنه يمثل صوت النوع بأكمله، أو صوت الطائر الفرد. وعليه فليس من المُستغرب أن نجد أن هذه الطيور الشادية تتغنى بألحان متنوعة ومتغيرة، حيث تحاول عدة نغمات وأساليب موسيقية قبل أن تستقر على مجموعة قليلة من النغمات التي تصبح فيما بعد لازمة في غنائها اليومي.

ونحن نسمع هذه النغمات كأنها أغان، ونصف شدو الطيور كنوع من أنواع الموسيقى لأن آذاننا تستقبله بهذا الشكل، بيد أنه لا يوجد في سلوك الطائر ما يمكن أن يدفعنا للاعتقاد بأنه قد اختار نغمة معينة باعتبارها النغمة الملائمة لنغمة مسبقة، أو أنه قد اختار هذه النغمة تحديداً لأنها النغمة الصحيحة والملائمة بالنسبة لجمل النغمات الأخرى، وهلم جرا. وعليه، فكل هذه الأحكام ذات الطبيعة الإستطيقية لا تجد لها تطبيقاً واقعياً في علم الطيور، لأنها تنطبق فقط على عالم الكائنات العاقلة – وهي الكائنات التي لا تختار بشكل عشوائي بين البدائل اللانهائية المترامية أمامها، بل تختار بناء على أسباب واعية، وتستمع لتتابعات الأصوات من حيث المنطق الموسيقي الذي يحكمها معاً.

والسؤال الآن: كيف تستطيع الكائنات العاقلة أن تزيل الخيارات الفائضة من ذلك النوع الذي يوجد في شدو الطيور؟ لنعد إلى مثالنا عن النجّار. كيف يحدد النجّار اختياره لإطار الباب من بين كافة أطر الأبواب الممكنة التي تلائم الوظيفة المعينة؟ الإجابة هي أنه يقوم بالاختيار على أساس ما يبدو ملائماً منها. فهو يحكم على الشيء من حيث مظهره، ويفتش في هذا المظهر عن سبب يبرر اختياره.

السبب والمظهر

تترتب على ما سبق بعض الآثار المهمة، فعندما أختار إطاراً على أساس أنه يبدو ملائماً، فإن عليّ أن أواجه السؤال "لماذا كان اختياري ملائماً؟" وقد أرد على سؤالي هذا قائلاً "لأنه هكذا وحسب"، أو أشرع في البحث عن المعاني والتفتيش في القواعد والأعراف التي تبرر اختياري، ولكن الشيء الذي ليس بوسعي فعله هو أن أضفي على مظهر الإطار قيمة عملية بحتة بالقول مثلاً بأن "الأبواب التي لها هذا الشكل تجذب الزبائن الأكبر سناً"، لأن هذا سيعني أنني أتخلى عن حُكمي الابتدائي،



شكل (9): صورة توضح الشكل الفني المميز لعمار البالاديو (على اسم المعماري الشهير أندريا بالاديو) في إحدى نوافذ كلية ورسيستر، أكسفورد

فبدلاً من أن أعلق الأمر على الطريقة التي يظهر بها الباب بالنسبة لي، سأكون قد علّقته على منفعة ظهوره بهذا الشكل بالنسبة للآخرين. وبتعبير آخر، سيعد ذلك عودة للحكم النفعي، وهو الحكم الذي بوسعي تأكيده بكل معقولية حتى ولو كان شكل الإطار يبدو سخيفاً تماماً بالنسبة لي.

يجد النجار عندما يتأمل مظهر إطار الباب الأسلوب الملائم لحسم فوضى الخيارات المتاحة له. ولأن المظهر في تفكيره قد انفصل عن الاعتبارات العملية التي تجعل آلاف الأشكال من إطارات الأبواب على قدم المساواة من الناحية العملية، فقد أصبح الآن على طريق الاكتشاف – اكتشاف الأسباب التي تبرر اختياره لهذا الإطار تحديداً، والتي تبرره على أساس الشكل الذي يظهر عليه. حيث سيقارن الإطار بالأطر الأخرى، وكذلك مع إطارات النوافذ التي ستوضع على الجانبين. كما سيسعى لاكتشاف ما يلائم التفاصيل المرئية الأخرى في البناء، وسيحاول التوفيق بين شكل الإطار وشكل المبنى ككل من جهة، وبين شكل الإطار وأجزاء المبنى من جهة أخرى. وينشأ عن عملية التوفيق هذه مفردات بصرية: فمن خلال استخدام قوالب متطابقة في الأبواب والنوافذ، على سبيل المثال، سوف يصبح من السهل أكثر التعرف على وجه التطابق البصري وقبوله. كما سيترتب على ذلك ما نصفه بشكل فضفاض بكلمة "النمط" style – ممثلاً في الاستخدام المتكرر للأشكال والمعالم الكونتورية والخامات الخ ومواءمتها للاستخدامات خاصة والبحث عن ذخيرة من الإيماءات البصرية.

الاتفاق والمعنى

ربما يذهب تفكيرك إلى أن النجار لم يفعل شيئاً جديداً سوى أنه أزال الزيادات التي خلفها الاختيار العملي الحقيقي، بيد أن هناك اعتبارين يدفعانا للتشكيك في هذا الاعتقاد، أولهما أن هذا النجار ليس هو الشخص الوحيد الذي له وجهة نظره في تصميم إطار الباب، فالآخرون أيضاً سينظرون للإطار ويبدون رضاهم أو اعتراضهم على أبعاده. وقد ينصب اهتمام بعضهم على الباب لأنهم سيسكنون مستقبلاً المبنى الذي سيُوضع به، فيما يتركز اهتمام البعض الآخر على نظرة المارّة والجيران للباب. وفي كل الأحوال، سيكون لديهم اهتمام بالشكل الذي يظهر عليه الباب: وكلما كانت مشاركتهم أقل في الجانب العلمي، كلما زاد اهتمامهم. ومن هنا بداية ما يطلق عليه المنظرون في مجال الألعاب "مشكلة التنسيق".

إن إحدى طرق حل هذه المشكلة هو السعي للاتفاق: فإذا كان هناك خيار واحد – أو مجموعة من الخيارات – التي بوسعنا جميعاً الاتفاق عليه، فلا تعد المشكلة مشكلة. وحتى عند غياب الاتفاق الصريح، فقد يظهر أحد الحلول مع الوقت، مع رفض الخيارات غير المرغوبة، وتأييد الخيارات المرغوبة. ولذلك يقترح المبدع العظيم بالاديو استخدام الأشكال والتركيبات (على غرار النوافذ البالادية) التي تجتذب موافقة الآخرين الفورية، فيما يتكيف القائمون على بناء الشوارع بالمحاولة والخطأ. وكلا العمليتين تضيفان إلى رصيد المفردات الخاصة بالأشكال والخامات والزخارف. وينشأ نوع من الخطاب العقلاني الذي هدفه بناء مناخ مُشترك نشعر فيه جميعاً بالألفة ويلبي حاجتنا في أن يكون كل ما حولنا ملائماً. وهذا الجانب من جوانب الإستطيقي – أي وضعيته المشتقة اجتماعياً والمدفوعة اجتماعياً كدليل هاد لنا في محيطنا المُشترك – هو الذي يزيل الزيادات غير الملائمة.

إن الزيادات ليست إحدى الخصائص الموجودة بشكل دائم في أهدافنا ومصنوعاتنا. ففي بعض المجالات – مثل تصميم الحدائق – تحيط بنا الزيادات من كل جانب، وفي مجالات أخرى، مثل تصميم الطائرات، تكون الحاجة الملحة هي التي تحكم كل مناحي التصميم. بيد أنه حتى عندما تكون الهيمنة للجانب الوظيفي، فإن حسّنا الجمالي ينتبه ويميز ما هو ملائم مما هو عشوائي، وما هو يعكس أسلوباً معيناً مما

يعكس ارتجالية في الفعل. ونحن نجد في تصميم الطائرة مما نعجب به أكثر مما نجده في أكرة الباب، ولكن الطائرة الجميلة تحقق ما يحققه إطار الباب بالنسبة للنجار: حيث تمثل حلاً ملائماً لمشكلة يمكن حلها بأكثر من طريقة.

أما الاعتبار الثاني فهو أن منظر الشيء، عندما يصبح موضوعاً للاهتمام، يؤدي لتراكم المعنى. فأنت بوسعك ببساطة أن تستمتع بمنظر معين في حد ذاته، ولكن الكائنات العاقلة لديها احتياج متأصل في تفسير الأشياء، وعندما يكون موضوع اهتمامها هو المظهر، فإنها تفسر المظهر كشيء ينطوي في جوهره على معنى. حتى الأشياء البسيطة من قبيل تصميم إطار الباب قد تكون موضوعاً لهذا الاحتياج. ويقوم النجار بربط أشكال الأبواب بأشكال معينة من الحياة الاجتماعية مثل دخول الحجرات والخروج منها وبأنماط الملبس والسلوك. وقد لوحظ منذ أمد بعيد أن أنماط الملبس والمعمار لها ميل لمحاكاة بعضها البعض، وأن كل منهما يعكس الطرق المتغيرة التي يتم النظر بها للإنسان كروح والإنسان كجسد.

وبالجمع بين هذه الاعتبارات معاً، نصل للنتيجة المثيرة التالية، وهي أنه عندما يحاول الناس محو زيادات التفكير العملي من خلال الاختيار بين الأشكال الظاهرية، فإنهم يقومون أيضاً بتفسير هذه الأشكال باعتبارها تنطوي على معان، كما يطرحون المعنى الذي يكتشفونه عبر نوع من الحوار المنطقي الذي هدفه تحقيق درجة من الاتفاق في الأحكام بين المهتمين بهذا الاختيار. وبقولنا هذا، فإننا نقترب للغاية من الفكرة التي سادت خلال القرن الثامن عشر عن الذوق باعتباره ملكة تستعملها الكائنات العاقلة في ترتيب وتنظيم حياتها من خلال ذلك الحس الاجتماعي بالمظاهر الصحيحة والخاطئة. ولا غرابة في القول بأننا بدأنا الآن في الإطلاع على مجال أصيل من الحياة العقلانية والذي يرتبط بالفكرة الفلسفية عن الإستطيقي، والذي يتسم بأنه مهم في حد ذاته وينطوي في نفس الوقت على مشكلات فلسفية.

النمط والأسلوب

نعتمد نحن البشر عادة على الأحكام الإستطيقية في توصيل المعاني، وإحدى أدواتنا التي نستخدمها في ذلك هي النمط أو الأسلوب style، مستغلين في ذلك استغلالاً واعياً الأعراف والمعايير الاجتماعية. فالوردة المعلقة في عروة القميص

وإبريق المشروب اللذيذ ومنديل المائدة المطوي: كلها أشياء تثير إدراكاً في المشاهدين الذين يرون معنى معيناً في تفصيلة معينة لأنهم يستشعرون نظاماً خفياً بدون معنى معين يتم بالنسبة له قياس الشيء الظاهر. لماذا جاء المشروب في الإبريق وليس في زجاجة؟ ما الذي يلفت انتباهي في هذا الإبريق؟ لماذا كان هذا الإبريق على المنضدة وليس على أي شيء آخر؟ وهلم جرا.

كل هذه الأسئلة تدلنا على **تلميحية** allusiveness النمط، فالإبريق يلمّح لنا إلى شكل معين من أشكال الحياة: وهي الحياة البحرمتوسطية التي تتسم فيها المشروبات اللذيذة بالوفرة، وحيث تتماهى العلاقة بكل من العمل والهزل. ولهذا اختارت المُضيفة إبريقاً من الفخار المزخرف، ووضعته في وسط المنضدة، وبشكل يدل على أريحية الاستخدام. وقد لا تكون هذه خيارات واعية. فالمضيفة نفسها تستكشف، في مسعاها الإستطيقي، المعنى الذي ترغب في نقله، والمثال يدلنا على وجود دور للخيارات الإستطيقية في تعزيز المعرفة بالذات – في فهم الكيفية التي تتلائم بها أنت نفسك في عالم المعاني الإنسانية. وتشكل الخيارات الإستطيقية جزءاً مما أسماه (فيختة) و(هيغل) بـ Entäusserung (الإسقاط الخارجي) للذات والـ Selbstbestimmung الذي يولده: وهو اليقين الذاتي الذي يتأتى من خلال بناء تواجد في عالم الآخرين.

معظم الطرق التي يمكن بها ترتيب المنضدة هي عمليات استكشاف للخلفية: حيث لا يوجد شيء معين يتم التلميح إليه، ويكون النظام هو الهدف – وهو نظام لا يفعل شيئاً يزعج إدراكاتنا ولكنه يشع رسالة بسيطة من الأريحية والهدوء. وتقوم المُضيفة بنمطها الخاص بتحويل هذا النظام إلى اتجاه آخر، حيث تلمّح لأشياء تجعلها موجودة عياناً على المنضدة وتسكن منظر الأشياء وكأنها تسرد أو تقول شيئاً.

ومن خلال النمط نفهم ونستوعب الشيء المُراد التأكيد عليه وما يوجد في الخلفية والعلاقات بين الأشياء. ومن ثم فإن الأسلوب أو النمط هو أحد سمات الحكم الإستطيقي اليومي الذي نحمله إلى مجال الفنون حيث يكتسي دلالة جديدة تماماً، فما يؤمّن جانبنا في الوجود الاجتماعي اليومي، يصبح في الفنون هو الروح التي تشكل العوالم الخيالية.

الطراز والموضة

من الواضح من مناقشات هذا الفصل أن البحث عن الحلول الإستطيقية في الحياة اليومية هو نوع من السعي الخفي وراء الإجماع والاتفاق. فحتى من يرتدون ملابسهم بهدف البروز بين الآخرين ولفت الأنظار لأنفسهم إنما يفعلون ذلك كي يتعرف الآخرون على نواياهم. وفي أي مجتمع إنساني طبيعي، تعبر إستطيقيات الحياة اليومية عن نفسها من خلال الموضة- بتعبير آخر، من خلال التبني المجتمعي لطراز أو نمط معين. وأي موضة معينة سائدة تكون هي المُرشد الهادي في الخيارات الإستطيقية وهي تقدم نوعاً من الضمان على موافقة الآخرين عليها، وهي تسمح للناس باللعب مع المظاهر، وإرسال رسائل للغرباء يمكن تعرفها، وتنسجم مع مظاهرهم الخاصة في عالم تكون فيه المظاهر هي المهمة.

وتنشأ الموضة في البداية نتيجة للمحاكاة. وأحياناً ما تكون المحاكاة ناجمة عن "يد خفية" – على غرار ما يحدث عندما يحاكي الناس بعضهم نتيجة للعدوى الاجتماعية، ومن أمثال هذه المحاكاة جاءت نشأة الأزياء الفلكلورية، والتي تظهر مع ظهور العادات، من التعاملات المتبادلة بين عدد لا يُحصى من الناس مع مرور الوقت، حيث يسعى كل منهم لتفادي مضايقة الآخرين بلا داع والظهور كمنتمٍ في المجتمع. بيد أن المحاكاة قد تنشأ أيضاً من القدوة والإتباع، على نحو ما حدث عندما وضع (بيو بروميل) موضعة الملابس الرجالي لـ(ريجينسي إنغلاند) أو عندما قام فريق البيتلز (الخنافس)[1] بتغيير موضة الملابس وتسريحات الشعر واللغة والمُثل الموسيقية لجيل بأكمله.

وكل هذه الظواهر تشهد بالمكانة المهمة التي يشغلها التفكير الإستطيقي في حياة الكائنات العاقلة، وهي تقدم نوعاً من الإثبات على أن الناس عندما تفكر بأسلوب استطيقي، فإنها – ووفقاً لكانط – "تسعى للتوافق" مع الآخرين.

---

(1) مسمى "الخنافس" أطلقه الكاتب المصري أنيس منصور على هذه الفرقة الموسيقية بعد خطأ في ترجمة اسم الفرقة باللغة الإنجليزية، وذلك حسب اعترافه هو شخصيا بذلك، وبالرغم من ذلك فقد شاع هذا الاسم حتى صار استخدام الاسم الصحيح– "البتلات" – غير عملي أو مستحب (المترجم).

الديمومة والزوال

تدل مناقشتنا على أن ثمة طريقتين متعارضتين في ممارسة الحكم الإستطيقي: الأولى عن طريق الملاءمة والثانية عن طريق البروز ولفت الأنظار. ونحن في جل أنشطتنا، نبني وسط محيط التغير والفساد رموزاً دائمة لنمط استقراري من الحياة. واليد الخفية التي أشرت إليها لتوي تنتقل إلى حيث الأنماط والقواعد والعادة: وهذا هو ما نشهده في أشكال المعمار البلدي وفي الأزياء الفولكلورية وفي عادات المائدة وفي أزياء واحتفالات أية ثقافة من الثقافات التقليدية. وتخلق العادات والأعراف خلفية من نظام غير متغير في حياتنا، كما تخلق لدينا إحساساً بالطريق السوي والطريق الخاطئ، كما تمنحنا الوسيلة لاستكمال إيحاءاتنا وجعلها مقبولة بشكل عام، وذلك على نحو ما يستكمل قالب معين عتبة معمارية معينة، أو عندما يستكمل شكل ورق التغليف هدية معينة. وثمة ثقافات يتخذ فيها هذا التطلع نحو الثابت والدائم شكلاً مُهيمناً بل وساحقاً – كالثقافة المصرية القديمة مثلاً – وبحيث إن كل جانب من جوانب الحياة يتشكل ويتحنّط بواسطة هذه العادات والأعراف. وفي التراث المصري القديم، نجد الحياة اليومية تكتسي بشكل ساحق بعدد من القيم الجمالية التي تم فيها استيعاب الأسلوب الفردي وإطفاؤه بواسطة الرغبة التي لا تهاون فيها في إرساء النظام. وهناك مثال آخر قد يكون أقرب لنا وهو إستطيقا روما القديمة، والذي جاء فيه التطلع للديمومة مصحوباً بإحساس مواز بزوال متع الحياة، على نحو ما تعبر عنه اللوحات الجدارية لمدينتي بومبي وهيركولينيوم، وفي تماثيل وكهوف الحديقة الرومانية.

وبالرغم من أننا نقدر الديمومة، إلا أننا نعي أيضاً بزوال صلاتنا بهذه الحياة، ولدينا رغبة طبيعية للتعبير عن هذا الوعي بشكل استطيقي وجماعي. وفي الواقع، ثمة ثقافات – وأبرزها الثقافة اليابانية التقليدية – تركز فيها استطيقيات الحياة اليومية على كل ما هو زائل وتلميحي ومتحرك بشكل تشوبه درجة من الأسى الحاد، وأمثال هذه الثقافات تكون مرتبطة بالعادة وبالقواعد الاجتماعية الموضوعة على نفس شاكلة الثقافات الأخرى التي تركّز على الديمومة. حيث تمثل الطقوس اليابانية في تقديم الشاي، والتي يرقى فيه تقديم الشاي للضيف إلى مستوى الطقس الديني، توضيحاً بليغاً لجماليات الزوال، حيث تحكم العادات الصارمة أسلوب التعامل مع الأواني

والإيماءات وترتيب الزهور وطبيعة وشكل أكواخ الشاي. وبسبب هذه العادات والتقاليد، نجد أن مساحات الحرية – وهي حركات المُضيف وضيفه في حديقة الشاي، والإيماءات والتعبيرات الظاهرة عند تقديم ورفع كوب الشاي – تكتسي دلالة وشدّة خاصة، وحيث الهدف هنا تحديداً هو رصد تفرد وزوال المناسبة، على نحو ما تنقله العبارة اليابانية (**إيشيجو، إيشي**) وتعني: فرصة واحدة، لقاء واحداً.

ومن طقس الشاي نتعلم شيئاً لا يختلف عما نتعلمه من المعمار البلدي في مدننا الأوروبية – وهو أن المتع العابرة والمقابلات القصيرة تصبح قيماً أبدية عندما نحفر لها موضعاً في الطقوس والحجارة.

الملائمة والجمال

حاولت في هذا الفصل أن أتناول بالتحليل شكلاً معيناً من أشكال التفكير العملي، الذي نواجه فيه الاختيار بين البدائل وفقاً لإحساسنا بملاءمة الأشياء. ونحكم على هذه الملاءمة من حيث الكيفية التي تتبدى بها الأشياء، ومن حيث المعنى المحتوى في هذه الكيفية، بيد أنني لم أقل أي شيء مباشرة عن الجمال، كما أن نجّارنا الافتراضي لا يحتاج لاستعمال هذه الكلمة.

ومع ذلك، فإذا عدنا إلى بدهياتنا الأصلية، فإننا سرعان ما نلمس أن نوع الأحكام الذي ناقشناها في هذا الفصل يرتبط بشكل وثيق بالحكم الجمالي. والملائمة التي كنت أصفها ممتعة، كما أنها تعد سبباً يدفعنا لتأمل الشيء الذي يتصف بها، فهي تُعد موضوعاً للتأمل في حد ذاتها، ولا تستمد أهميتها من أي استخدام مستقل لها. إنها تعد موضوعاً لحكم عقلاني لا يمكن إطلاقه، نظراً لتجذره في عمق التجربة، بشكل غير مباشر. إن الملاءمة أيضاً مسألة درجات، على نفس النحو الذي يُعتبر فيه الجمال مسألة درجات. واختصاراً، إن ما كنت أصفه في هذا الفصل هو هذا "الجمال البسيط" نفسه الذي يعد أحد الاهتمامات الدائمة لدى الكائنات العاقلة في سعيها لتحقيق النظام في محيطها والتآلف مع عالمها المُشترك.

ولا يتبقى الآن سوى أن نربط أفكار هذا الفصل بأنواع الجمال "العُليا"، والتي ينهض الفن مثالاً لها، وأن نرى ما إذا كان بوسعنا أن نقول أشياء إضافية حول نوعية المعنى الذي نسعى إليه عندما نبرر أحكامنا الإستطيقية.

الفصل الخامس

الجمال الفني

المزحة القاصمة

الفن كشيء وظيفي

الفن والتسلية

الفانتازيا والواقع

الأسلوب والنمط

الشكل والمضمون

التمثيل والتعبير

التعبير والعاطفة

المعنى الموسيقي

الشكلية الموسيقية

الشكل والمضمون في المعمار

المعنى والمجاز

قيمة الفن

الجمال والحقيقة

الفن والأخلاق

الفصل الخامس

الجمال الفني

لم يتصدر موضوع الفن ساحة الحديث عن الجمال إلا خلال القرن التاسع عشر بعد أن نشرت محاضرات هيغل الشهيرة عن الإستطيقا بعد وفاته، وقد حل بعدها محل الجمال الطبيعي كموضوع رئيسي في هذا المجال. وقد جاء هذا التغيير في سياق التحول الكبير الذي شهده الميدان الثقافي والذي تمثّل فيما نعرفه الآن بالحركة الرومانسية، والتي جعلت من مشاعر الفرد محور اهتمامها وأعلت من قيمة التسكع فوق قيمة الانتماء. وبذلك أصبح الفن هو ذلك المشروع الذي يعلن من خلاله الفرد عن نفسه للعالم ويدافع به عن قضيته أمام الآلهة. ومع ذلك فقد أخفق الفن في اختبار الثقة كحارس لتطلعاتنا العليا، ففي البداية استلم الفن مشعل الجمال باقتدار، وركض بها عدة أمتار، وفي النهاية تخلص منها في مراحيض باريس العامة!

المزحة القاصمة

منذ قرن ونيف من الزمان، خطّ (مارسيل دوشامب) على إحدى المباول توقيعاً وهمياً وأعطى لها عنواناً جذّاباً وهو "النافورة" ثم وضعها في إحدى المعارض الفنية ليشاهدها الناس باعتبارها عملاً فنياً، وقد ترتب على مزحة دوشامب أن ظهرت مدرسة ثقافية كان أحد أبرز أهدافها هو البحث عن إجابة عن السؤال التالي "ما هو الجمال؟". وقد تمخضت هذه المدرسة عن كم من الأدبيات التي لا تقل إملالاً عن المحاولات العديدة التي جرت لتقليد مزحة دوشامب فيما بعد. ومع ذلك، فقد خلفت هذه الأدبيات وراءها نزعة للشك في كل شيء، ذلك أنه إذا كان بوسعنا أن نطلق على أي شيء فناً، فما الجديد أو ما القيمة التي نحققها عندما نعطي هذا الاسم لأي شيء؟ إن المحصلة في النهاية هي أن بعض الناس ينظرون لأشياء، فيما أناس آخرون ينظرون لأشياء أخرى، وبلا أية قيمة فنية ترجح شيئاً على آخر. أما الحديث عن وجود اتجاهات نقدية مُحترمة هدفها السعي وراء القيم الموضوعية والآثار الباقية

للروح الإنسانية، فتلك كان جزاؤها التجاهل، لأنها تعتمد في رؤيتها للعمل الفني على مفاهيم ذهبت سدى في مبولة دوشامب!

وقد وجدت هذه النظرة من يؤيدها بحرارة لأنها تبدو وكأنما تحرر الناس من أعباء الثقافة لأنها تقول لهم بأن كافة الأعمال الفنية الرفيعة على مر العصور يمكن للمرء أن يتجاهلها دونما تأنيب من ضمير، وأن مسلسلات التليفزيون هي على نفس المستوى الجمالي والفني لمسرحيات شكسبير وأن أية فرقة من الفرق الموسيقية الصاخبة تضاهي أوركسترا الموسيقار العظيم براهمز، وبذلك فلا يوجد شيء أفضل من شيء آخر ولا يحق لأي عمل أي يدعي لنفسه أي قيمة إستطيقية. وقد توافق هذا الفكر مع الأشكال السائدة لاتجاهات النسبية الثقافية، والتي باتت تحدد نقطة الانطلاق التي تبدأ عندها المحاضرات الجامعية في موضوع الإستطيقا – وإن لم تهتم بتحديد النقطة التي تنتهي عندها بنفس القدر.

ربما كان لنا أن نعقد مقارنة مفيدة هنا مع النكات، إن من الصعب وضع حدود مُقيّدة للنكات مثلما من الصعب وضع حدود للأعمال الفنية، فأي شيء يمكن أن يندرج تحت فئة الأعمال الفنية إذا قال أحدهم هذا. والنكتة عمل فني هدفه الإضحاك، وقد تفشل في أداء هذه الوظيفة، وفي هذه الحالة تصبح النكتة "بايخة"، أو قد تؤدي وظيفتها، ولكنها تؤذي المشاعر، فتصبح نكتة "سمجة"، بيد أن ما سبق لا يحملنا على الادعاء بأن النكات شيء عشوائي، وبأنه لا يوجد ما يميز النكات الجيّدة عن النكات الرديئة، أو أنه لا يوجد مجال لإرساء نقد للنكات أو لنوع من التثقيف الوجداني الذي هدفه السعي لمستوى معين من الفُكاهة. وفي الواقع، إن أول شيء يمكن أن تتعلمه عن النكات هو أن مبولة مارسيل دوشامب كانت نكتة – وقد كانت نكتة جيدة عندما ظهرت أول مرة، ثم مبتذلة بعد ظهور صناديق بريلو Brillo Boxes للرسام آندي وورهول، ثم انتهى مآلها لتصبح نكتة مسرفة في غبائها في أواننا هذا!

الفن كشيء وظيفي

للأعمال الفنية، على غرار النكات، وظيفة مهيمنة، فهي تمثل موضوعاً للاهتمام الجمالي، وهي قد تلبي هذه الوظيفة بشكل يغذي العقل ويسمو بالوجدان لتكسب لنفسها جمهوراً مخلصاً يعود إليها طلباً للتسرية أو الإلهام. وقد تؤدي هذه

الوظيفة على نحو يجعل الآخرين يحكمون عليها بأنها مخلة بالحياء أو مُهينة، وقد تفشل تماماً في إثارة الاهتمام الجمالي الذي تسعى إليه. وتنتمي الأعمال الفنية التي نتذكرها لهاتين الفئتين: الأعمال التي ترقى بوجدان الإنسان والأعمال التي تحط من قدره. أما الأعمال الفاشلة تماماً فسرعان ما يطويها النسيان. وهنا يكون المهم للغاية معرفة نوع الفن الذي يناسبك ويتوافق مع ذخيرتك من الرموز والتلميحات. إن الذوق السليم له نفس أهميته في مجال الإستطيقا مثلما هو في مجال الفكاهة والنكات، فالذوق في الواقع هو كل شيء في الإستطيقا. وإذا لم تتخذ المحاضرات الجامعية هذا المنطلق، فسوف يتخرج الطلبة في النهاية بعد سنوات من دراسة الفن والثقافة وهم جهلاء تماماً كما دخلوا الجامعة أول مرة. وعندما يتعلق الأمر بالفن، فإن الحكم الإستطيقي يتعلق بما يجب عليك وما لا يجب عليك أن تحبه، بل وأقول بأن 'يجب' هنا حتى ولو لم تكن أمراً واجب الطاعة، إلا أن لها مع ذلك ثقلها الوجداني.

يعلم المطلعون أن الناس لم تعد تنظر للأعمال الفنية كأشياء يمكن الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة ولا كتعبير عن الحياة الاخلاقية الوجدانية التي نعيشها؛ فقد صار الكثير من أساتذة وطلاب العلوم الإنسانية وطلابهم يتفقون على انعدام الفارق بين الذوق الجيد والذوق الرديء، ذاهبين إلى أن الفارق يكمن فقط بين ذوقي وذوقك. ولكن تخيل لو حاول أحدهم أن يقول نفس الشيء عن الفكاهة. ويحكي جونج شانج وجون هاليداي عن إحدى المناسبات عندما انفجر الصغير ماو زيد ونج في الضحك في السيرك عندما سقطت المرأة التي تقوم بالسير على الحبل على الأرض لتلقى حتفها. تخيل عالماً يضحك فيه الناس على مصائب الآخرين. ترى ماذا سيكون القاسم المُشترك بين هذا العالم وبين عالم رواية موليير (تارتوف) أو أوبرا (زواج فيجارو) لموتسارت أو رواية (دون كيشوت) لسيرفانتس أو رواية (تريسترام شاندي) للورانس شتيرن؟ لا شيء، اللهم إلا الضحك. إن عالماً كهذا سيكون عالماً منحلاً، عالماً لا تعد فيه الطيبة تجد في الضحك معيناً لها، عالماً سيصبح فيه جانب بأكمله من الروح الإنسانية مشوهاً وبشعاً.

تخيل الآن عالماً يهتم فيه الناس فقط بصناديق بريليو المقلدة أو بالمباول التي تحمل توقيع الفنانين أو في الصلبان المغموسة في البول أو ما يماثلها من أشياء أخذت من مزابل

الحياة ووضعت بين المعروضات الفنية - باختصار، كل ما تحتويه معارض ما يُسمى بالفن العصري والتي باتت تحقق انتشاراً في أوروبا وأمريكا. ما الجوانب التي سيتشاركها عالم كهذا مع إبداعات دوشيو أو جيوتو أو فيلازكيز أو حتى سيزان؟ بالطبع، سيكون الشيء المشترك الوحيد هو وضع هذه الأشياء في فاترينات العرض وتطلعنا إليها من منظور إستطيقي، بيد أنه سيكون حينها عالماً تفتقد فيه التطلعات الإنسانية للتعبير الفني عنها، عالم لا يعود بوسعنا فيه أن نصنع لأنفسنا صوراً لكل ما هو سام وراق، عالم تغطي فيه أكوام القمامة الأعمال التي طالما كنا نعدها مثلاً أعلى في الفن.

الفن والتسلية

ذهب الفيلسوف الإيطالي بينديتو كروتشه في إحدى مؤلفاته المدهشة التي نشرها منذ قرن من الزمان، إلى وجود اختلاف جذري، على نحو ما رآه، بين الفن كما يُطلق عليه وبين الفن الزائف الذي يهدف إلى التسلية والإثارة والإمتاع. وقد تناول هذا الفارق تلميذ كروتشه، وهو الفيلسوف الإنجليزي ر. ج. كولينجوود، الذي قال بأننا عند نقابل عملاً فنياً حقيقياً فإن ردود أفعالنا ليست هي ما يهمنا، بل ما يحمله هذا العمل من معنى ومضمون، فأنا أعاين تجربة معينة متجسدة في ذلك الشكل الحسي المعيّن. بيد أني عندما أسعى للتسلية، فإنني لا أهتم بالسبب بل أهتم بالتأثير، فكل ما ينتج التأثير الملائم عليّ فهو ملائم بالنسبة لي ومن ثم لا يوجد محل لأي حكم سواء أكان استطيقياً أو غير ذلك.

وتبدو النقطة التي أثارها كروتشه وكولينجوود مبالغاً فيها إلى حد ما – فلم لا يمكنني الاستمتاع بالعمل الفني لما يحمله من معنى، وفي نفس الوقت أتسلى به؟ إننا لا نتسلى من اجل التسلية، ولكن من أجل النكتة. إن التسلية هنا لا تتعارض مع الاهتمام الإستطيقي لأنها شكل من أشكال هذا الاهتمام. ومن ثم فليس مستغرباً من رفضهم المبالغ فيه للفن كتسلية أن لا تحقق نظرياتهم الإستطيقية المقبولية ككثير من النظريات الأخرى التي تحملها الأدبيات الفلسفية.

ورغم ذلك، فقد كانا على حق في اعتقادهم بأن ثمة فارقاً كبيراً بين المعالجة الفنية لموضوع معين وبين مجرد إضفاء بعض المؤثرات عليه. وتوضح لنا الصور

الفوتوغرافية هذا الفارق، ففي حين يغلق المسرح، على غرار إطار أية لوحة فنية، الأبواب أمام العالم الواقعي، نجد أن الكاميرا تسمح لهذا العالم بالانسياب عبرها ليصل إلى الصورة، فهي لا تلتقط فقط منظر الممثل الذي يتظاهر بالاحتضار على الرصيف بل تلتقط أيضاً تلك البالونة التي تصادف أنها عبرت قارعة الطريق في الخلفية، والإغراء هنا هدفه تحويل هذا العيب إلى شيء جذّاب من خلال خلق نوع من "إدمان الواقع" لدى المُشاهد، ومن خلال التركيز على جوانب الحياة الواقعية التي تستحوذ على كياننا أو تثيرنا، بغض النظر عن معناها الدرامي. إن الفن الأصيل يمتعنا أيضاً، ولكنه يفعل ذلك بوضع مسافة فاصلة بيننا وبين المناظر التي يصوّرها: وهي مسافة كافية لتوليد التعاطف المنزّه مع الشخصيات، وليس لتوليد عواطف نائبة عنا.

مثال

نظراً لأن السينما وأفرعها هي الأكثر عُرضة للاتهام من بين كافة الفنون بسعيها للتأثير على حساب المعنى، لذا أرى من المناسب أن أعطي مثالاً عن الفن السينمائي يكون فيه هذا العيب غائباً. القليل فقط من المخرجين هم من قُدّر لهم أن يحملوا درجة الوعي التي تمتع بها إنجمار بيرجمان بحجم الإغراء الذي تمثله الكاميرا والحاجة



شكل (10): مشهد من فيلم (وايلد ستروبيريز) للمخرج (إنجمار بيرجمان)، وحيث كل تفاصيل المشهد تنطق بالمعنى

لمقاومته. ويمكنك بسهولة أن تلتقط مشهداً ثابتاً من أي فيلم من أفلامه – مثل السلسلة الحالمة في (وايلد ستروبيريز) أو رقصة الموت في (ذا سيفينث سيل) أو حفلة العشاء في (ذا هاور أوف ذا وولف)، وتعلقها على حائط صالونك لتخلب لب من يراها بما لها من صدى جمالي آسر. لقد اختار بيرجمان أن يخرج فيلمه (وايلد ستروبيريز) بالأبيض والأسود في فترة (1957) كانت فيها السينما الملوّنة هي الموضة السائدة، وذلك بُغية خفض درجة التشويش لأقصى درجة والتأكد من أن كل ما يظهر على الشاشة – من ظلال وأشكال وتلميحات وكذلك الشخصيات – يصب في تعميق المعنى الدرامي.

ويحكي الفيلم قصة عجوز أناني قضى حياته يتجنب الحب، حتى قارب نهاية حياته وبدأ فجأة يشعر بخوائها، وقد استطاع بشكل معجز – من خلال يوم واحد من المقابلات والذكريات والأحلام البسيطة – أن ينقذ نفسه بمعجزة ويتقبل فكرة أن عليه أن يمنح الحب كي يُعطى إليه في المقابل، سوف ينتهي به الفيلم للدخول في رؤية تحوّلية لطفولته ويصبح مُرحباً به في عالم الآخرين. ويأتي عبء القصة هنا واقعاً على الأحلام والذكريات – وهي الأحداث التي تلعب دوراً في الدراما والتي يزيد من قوتها الوسيط السينمائي، وتقوم الكاميرا بمزج هذه الأحداث مع السرد، حيث تقوم بضغطها في الحاضر من خلال خلق هويات تعمق فيه الكلمات الاختلافات فقط (وبذلك تكتسب الأوجه في الأحلام دلالة أخرى في أحداث اليوم الواقعية). وتقوم الكاميرا بترصّد أحداث القصة وهي تتابع وكأنها قنّاص، حيث تقف هنيهة لكي ترصد الحاضر فقط، لينتهي مآلها إلى جلب هذا الحاضر إلى الجوار القريب من الماضي. وتأتي الصور ذات الشكل الحبيبي grained على واجهة من التفاصيل الحادة لتترك الكثير من الأشياء تتراقص ببطء كأنها أشباح في الخلفية. وفي (وايلد ستروبيريز)، تطالعنا الأشياء، على غرار الأشخاص، مشبعة بالحالات النفسية لمشاهديها، وتُجتذب إلى الدراما بواسطة كاميرا تضفي على كل تفصيلة وعياً خاصاً بها. والمحصلة لا تأتي غريبة أو عشوائية، بل على العكس، حيث تأتي موضوعية تماماً وتتحول إلى الواقع في كل موضع كان من الممكن أن تشعر الكاميرا بإغراء للهروب منها وتفاديها.

إن فيلم (وايلد ستروبيريز) هو واحد من عشرات الأمثلة على الفن السينمائي الحقيقي الذي تؤدي فيها تقنيات السينما هدفاً درامياً حيث تطرح المواقف والشخصيات على ضوء استجابتنا المتعاطفة إزاءها. إنها توضّح الفارق بين الاهتمام الاستطيقي وبين مجرد التأثير الانفعالي: فالأول يخلق مسافة فيما الآخر يدمّر هذه المسافة، والهدف من وجود هذه المسافة ليس هو الحيلولة دون انسياب العواطف، بل تركيزها، من خلال توجيه الانتباه إزاء الآخر الخيالي بدلاً من الذات الحالية. إن توضيح هذه الفارق هنا لهو جزء من فهم الجمال الفني.

الفانتازيا والواقع

يمكن إعادة صياغة هذا الفارق باعتباره فارقاً بين الخيال والفانتازيا، والفن الحقيقي يستعين بالخيال، أما المؤثرات فتستعين بالفانتازيا. والأشياء الخيالية يتم تأملها والتفكر فيها، أما الفانتازيا فيتم تمثيلها. وكل من الفانتازيا والخيال يتناولان أشياء غير واقعية، ولكن في حين أن لاواقعية الفانتازيا تخترق عالمنا وتلوّثه، نجد أن لاواقعية الخيال تنشأ في عالم خاص بها وحدها نتمتع فيه بالتجوال بحرية وفي حالة من الانفصال المتعاطف.

يتّسم عالمنا المعاصر بوفرة في الأشياء الفانتازية، نظراً لأن الصورة الواقعية، سواء في التصوير الفوتوغرافي أو في شاشة السينما أو التليفزيون، تعطينا إشباعاً بديلاً لرغباتنا الممنوعة، وبالتالي فإنها تفتح المجال لها. إن الرغبة الفانتازية لا تسعى للتوصيف الحرفي لها ولا للتلوين الدقيق لموضوعها، ولكنها تسعى للصورة الزائفة – أي صورة أزيلت عنها كل حُجب وأستار التردد. وهي تتجنب النمط والعادة لأنهما يعوقان بناء الصورة البديلة ويخضعانها للأحكام. والفانتازيا المثالية هي التي متقنة في تحقيقها وفي نفس الوقت تكون متقنة في عدم واقعيتها– فهي تكون موضوعاً تخيلياً وفي نفس الوقت لا تترك شيئاً للخيال. وتتاجر الإعلانات بهذه الأشياء الفانتازية، وهي تطفو على خلفية الحياة العصرية، حيث تغرينا استمرار لتحقيق أحلامنا بدلاً من السعي للواقع.

وفي المقابل لا نجد المشاهد المتخيلة تتحقق بل تتمثّل، حيث تطالعنا مغموسة في الأفكار، وهي ليست بدائل بأي معنى من المعاني، وهي تنتمي إلى فئة الأشياء التي لا يمكن تحقيقها أو الوصول إليها. فعلى العكس، توضع هذه المشاهد عمداً على مسافة من المشاهد، وفي عالم ينتمي إليها وحدها. وتأتي الأعراف والإطارات والحدود مكملة للعملية التخيّلية، فنحن ندخل عالم اللوحة فقط من خلال الإطار الذي يوصد الأبواب أمام العالم الذي نقف فيه. والعُرف والأسلوب هما أهم من التحقيق، ولذلك فعندما يُضفي الرسّامون على لوحاتهم واقعية من نوع الترومبلوي trompe l'oeil (خداع البصر)، فإننا نصفها بأنها عديمة النكهة ونشمئز منها باعتبارها شيئاً عديم القيمة.

صحيح أن الفن قد يلعب بالمؤثرات الإيهامية illusionist، على نحو ما فعل بيرنيني في منحوتة سانت تيريزا في إكستاسي أو ماساشيو في تصويره للثالوث المقدس. ولكن الإيهام في هذه الحالات هو أداة من أدواة الدراما ووسيلة غرضها نقل المُشاهد إلى أجواء سماوية تتطهر فيها الأفكار والمشاعر من أثقالها الأرضية. وبالطبع لا يرتكب هنا بيرنيني وماساشيو أي نوع من أنواع الخداع المذموم أو محاولات إغراء المشاهد لإطلاق العنان لعواطفه بشكل بديل.

وفي المسرح أيضاً لا يكون الأداء حقيقياً ولكن تمثيلياً، ومهما تصل واقعيته فإنه يتفادى (كقاعدة عامة) تلك المشاهد التي تغذي الفانتازيا. وفي التراجيديات الإغريقية لم يكن القتلة يظهرون داخل المسرح، وكان الحديث عنهم يقتصر على الأسطر الشعرية التي تجعل مجموعة الكورال في حركة إيقاعية تنضح بالرعب وتحتويه بشكل مفعم في أوزانها الشعرية. والهدف هنا ليس تجريد الموت من قوته العاطفية، ولكن احتواءه ضمن نطاق الخيال – وهو النطاق الذي نتجوّل فيه بحرية معطلين اهتماماتنا ورغباتنا.

ورغم أن الانفعالات التي نعاينها في المسرح تأتي موجهة إزاء أشياء خيالية، إلا أن الحس الواقعي هو الذي يُرشدها، وهي تنشأ وتتطور مع نشوء وتطور فهمنا. وهي تُستمد من التعاطف الذي نستشعره إزاء جنسنا البشري، والتعاطف هنا مهم للغاية – فهذا التعاطف يرغب في معرفة هدفه وتقدير جدارته وعدم إضاعة دقات قلبه الثمينة مع ما لا يستحق. وفي كتابه (نظرية العواطف الوجدانية)، ذهب آدم سميث إلى أن المشاركة الوجدانية تنزع من تلقاء نفسها لتبني موقف المشاهد المحايد، ومن هنا فإن التعاطف لا تنشطه أو تحكمه الأحكام كما هو الحال في السياق الإستطيقي. وعليه يمكننا تبني الموقف المنزه الذي أتينا على ذكره في الفصل الأول إزاء الأعمال الخيالية المؤطّرة، حيث بمجرد أن نضع مصالحنا جانباً، فإننا نتعاطف بشكل لا نستطيعه عادة في تعاملاتنا اليومية، ومن المناسب هنا أن نقول أن هذه الحقيقة تحدد إحدى أهداف الفن: وهو طرح العوالم الخيالية التي نتبنى إزاءها، ضمن وجهة استطيقية متكاملة، موقفاً من الاهتمام المحايد.

الأسلوب والنمط

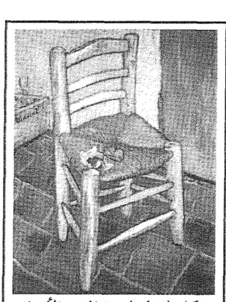
الفنان الحقيقي يستطيع أن يحكم سيطرته على الموضوع الذي يبدعه وذلك حتى تكون استجابتنا لهذا الموضوع وفقاً لما يريده هو، وليس لما نريده نحن. وتأتي هذه السيطرة من خلال الأسلوب style، وذلك على نحو ما استطاع بيكاسو أن يتحكم في المشاعر الشهوانية من خلال إعادة البناء التكعيبي للوجه الأنثوي، أو كما قام بوب بالسيطرة على بغض الجنس البشري misanthropy من خلال المنطق الصقيل لمقاطعه الشعرية البطولية. والأسلوب لا يظهر في الفنون فقط، فهو أمر طبيعي بالنسبة لنا، وهو جزء من جماليات الحياة العادية، ومن خلاله نقوم بترتيب محيطنا لنضع هذا المحيط في علاقة ذات دلالة بالنسبة لنا. فالتميز والموضة في ارتداء الملابس، على سبيل المثال، والتي لا ترقى إلى درجة الأصالة الملفتة، تعبر عن القدرة على تحويل الذخيرة المشتركة في اتجاه شخصي، وبحيث تتبدى في كل من هذه الملابس شخصية متفردة، وهذا ما نعنيه بالأسلوب (الإستايل) و'الأسلوبية' stylishness التي تتبدى عندما تتجاوز ذاتها وتصبح هي العامل المُهيمن في ملابس الإنسان.

والأساليب قد تشبه بعضها البعض، وقد تحمل لغات اصطلاحية متشابكة – على غرار الأساليب الفنية لهايدن وموتسارت أو كوليردج ووردزورث. وقد تحمل هذه الأساليب طابعاً متفرداً على غرار أسلوب فان جوخ، وبشكل يُنظر معه لمن يأتي ليشارك في ذخيرته الفنية باعتباره مجرد ناسخ، وليس كفنان له أسلوبه الفني الخاص. وميلنا للتفكير بهذا الشكل له علاقة بإحساسنا بالوحدة الإنسانية: فالأسلوب المتفرد يعني وجود إنسان متفرد تجلت شخصيته بشكل موضوعي في عمله الفني، فالأسلوب هو نفسه الإنسان كما قال بافون. (سيكون من المثير لو بحثنا الأسباب التي تجعلنا نقول بأن موتسارت الذي قام بتكييف اللغة الموسيقية لهايدن يعد ملحناً أصيلاً، فيما نجد أن فناناً مثل أوتريللو، والذي يمثّل نفسه، حتى ولو كان يتبع بيسارو أو فان جوخ، ذو أسلوب استنساخي).

يجب أن يكون الأسلوب قابلاً للإدراك، فلا يوجد شيء اسمه "الأسلوب الخفي"، فالأسلوب يُظهر نفسه، حتى ولو كان يفعل ذلك بأساليب فنية تحجب ما بذل فيها من مجهود، وذلك على نحو ما نرى في مقطوعات شوبان أو لوحات بول كلي.

وفي نفس الوقت، فإن الأسلوب يصبح قابلاً للإدراك من خلال المقارنة، ففي الأسلوب يحاول الفنان أن يتميز عن النماذج التي لابد وأنها موجودة دون الوعي في إدراكنا إذا أراد أن نلاحظ لغته الأسلوبية وأشكال الإبداع فيها. إن الأسلوب يمكّن الفنانين من التلميح للأشياء التي لا يقولونها صراحة، واستدعاء المقارنات التي لا يعقدونها بشكل صريح، ووضع أعمالهم وموضوعاتهم في سياق يجعل من كل لمحة منها ذات دلالة، ومن ثم تحقيق نوع من تركيز المعنى على غرار ما نشهده في سيمفونية شيللو لبريتين أو رباعيات إليوت.

الشكل والمضمون



شكل (11): لوحة المقعد الأصفر لفان جوخ. المقعد هو مقعد هو مقعد..!

يطرح هذا العنوان إحدى الإشكاليات المألوفة في الإستطيقا وفي مجال النقد الأدبي وفي دراسة الفنون بصفة عامة، وهي: كيف يتسنى للمرء أن يفصل بين مضمون أحد الأعمال الفنية وبين شكله؟ وإذا استطعت أن تفصل المضمون، ألن يعني هذا أن المضمون ليست له أهمية بالنسبة للهدف الإستطيقي، وأنه ليس جزءاً مما يعنيه العمل الفني في الحقيقة؟

هب أنك سألتني عن مضمون لوحة فان جوخ الشهيرة عن المقعد الأصفر، وقلت: ما الذي تعنيه هذه اللوحة بالضبط؟ ما الشيء المفترض أن أفهمه، عن هذا المقعد، أو عن العالم، من النظر لهذه الصورة؟ وقد أجيب: إنه مقعد، هذا كل ما في الأمر. ولكن في هذه الحالة سيُثار التساؤل حول ماهية الشيء الذي يجعل هذا المقعد متميزاً عن المقاعد الأخرى.؟ ألن تفي أي صورة فوتوغرافية لمقعد بالغرض المطلوب؟ لماذا أسافر كل هذه الأميال لرؤية صورة لمقعد؟ وفي هذه الحالة قد أرد بأن هذه اللوحة تقول شيئاً متميزاً عن هذا المقعد بالتحديد، وعن العالم على نحو ما نراه من صورة هذا المقعد. وقد أحاول أن أصيغ أفكاري ومشاعري في كلمات فأقول "إنها دعوة لرؤية الحياة التي تنساب من الناس إلى ما تصنعه أيديهم، ولرؤية

الكيفية التي تشع بها الحياة حتى من أحقر الأشياء، وبالتالي فلا يوجد شيء ساكن، فكل الأشياء في حالة تحوّل مستمر في معناها". ولكن، ألم يكن من الأفضل لو كتب فان جوخ هذه الرسالة في أسفل اللوحة حتى نكون على علم بها؟ ما حاجته إلى مقعد لكي يوصّل إلينا فكرة كهذه؟ وهنا قد أرد قائلاً بأن كلماتي هي مجرد تلميحات، وأن المعنى الحقيقي للوحة ممتزج وغير قابل للانفصال عن الصورة – وأنه يكمن في هذه الأشكال والألوان التي يظهر عليها المقعد، ولا يمكن الفصل بينه وبين أسلوب فان جوخ المميز، ولا يمكن ترجمته إلى أي لغة اصطلاحية أخرى من غير أن نفقده.

هذا الخط الفكري، وسواء قيل عن اللوحات الفنية أو عن الشعر أو الموسيقى، بات أحد الأفكار المألوفة عن الفن، وهو يصبغ تماماً أحاديثنا العادية عن الفن، ونحن نعني به أن الأعمال الفني هي أعمال ذات معنى – فهي ليست مجرد أشكال مثيرة نستمتع بها دونما سبب. إنها آليات تواصل تضع أمامنا معان يجب أن نفهمها. إن من المألوف أن نقول عن ممثل مثلاً بأنه لا يفهم الدور الذي يؤديه. وقد نستمع إلى الموسيقى المجردة، على غرار موسيقى رباعيات بارتوك وشوينبرج، وربما نقول بأننا لا نفهمها. وكل هذه الإشارة المتكررة إلى المعنى والفهم تدلنا على أن الأعمال الفنية تنقل مضمون ما، وقد يكون لكل عمل فني – أو ربما أي عمل سواء كان فنياً أو لا – مضمونه الخاص، والذي علينا أن نفهمه إذا أردنا أن نتذوق العمل ونستشعر قيمته. ومن المعروف أن بعض الأعمال قد غيّرت طريقة رؤيتنا للعالم – على غرار مسرحية فاوست لجوته، أو رباعيات بيتهوفن الأخيرة، أو مسرحية هاملت لشكسبير، أو إنيادة فيرغل أو لوحة موسى لمايكل أنغلو أو مزامير داوود أو كتاب أيوب. والعالم بالنسبة لمن لا يعرف هذه الأعمال الفنية هو عالم مختلف، وربما يكون أقل إثارة.

وبالرغم من ذلك، فعندما نتحدث في أي عمل فني عن ماهية ما يحتويه فقط، فسرعان ما سنجد أنفسنا وقد غرقنا في صمت مطبق. فالمعنى لا يكمن في أي مضمون والسلام، بل يكمن في مضمون معين وبالطريقة والأسلوب الذي تم تقديمه بها– بتعبير آخر، هذا المضمون لا يمكن عزله عن الشكل والأسلوب. وعليه نصل إلى إحدى أهم ملاحظاتنا هنا، وهي فكرة عدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون. وقد يعبر عن هذه الفكرة في مجال النقد الأدبي ما يُطلق عليه "هرطقة الشرح" heresy of paraphrase–

وهو تعبير يعود إلى الناقد كلينث بروكس. والهرطقة التي قصدها بروكس هنا هي هرطقة أن يعتقد المرء أن بإمكانه أن ينقل معنى القصيدة في شرح لهذه القصيدة، وتتفرع على هذا هرطقة أخرى هي الاعتقاد بأن مضمون أي قصيدة يمكن أن تضمه أية ترجمة أو أنه يمكن نقله في أسلوب أو شكل فني أو أي شكل آخر يختلف عن شكل هذه القصيدة تحديداً.

ويشير بروكس إلى عدة سمات مميزة للشعر، وأولها أن السطر الشعري يمكنه التعبير عن عدة أفكار في نفس الوقت، فيما أن أقصى ما يمكن لأي شرح أن يحققه أن يرص هذه الأفكار الواحدة منها تلو الأخرى وليس بالتزامن. فعلى سبيل المثال، فإن السطر الشعري الذي يقول "bare ruin'd chors, where late the sweet birds sang" يصف كل من الأشجار في الخريف وتدهور حال جوقات الإنشاد في الأديرة التي كان يرتادها الناس في شباب شكسبير. وبالطبع فإن أي شرح سوف يطرح إحدى هذه المعاني تباعاً الواحدة تلو الأخرى، في حين أن قوة السطر الشعري تكمن جزئياً في أن هذا السطر ينقل للمتلقي كل هذه المعاني دفعة واحدة، وكأنها أصوات موسيقية متزامنة – وحيث شؤم الخريف يتغلغل في صورة الدير الخرب في نفس الوقت الذي تتغلغل فيه فكرة تدنيس المقدسات صورة الشجرة ساقطة الأوراق.

أما السمة الثانية للشعر فهي أنه "متعدد المعاني"، حيث يطوّر معناه على عدة مستويات – وهي مستويات الصورة والقول والمجاز والرمزية الخ. وقد وردت هذا الحقيقة منذ سبعة قرون خلت في الخطاب الشهير لكان جراندي ديلا سكالا الذي يشرح المعني الرمزي للملحمة (الكوميديا الإلهية) – وهو خطاب قيل أن من أرسله هو الشاعر دانتي – ولقصيدة (الوليمة) لدانتي. وقد أصبحت هذه السمة مألوفة في أشعار أواخر القرون الوسطي وبدايات عصر النهضة. وبالطبع، فإن أي شرح لهذه الروائع سيورد كل مستوى من مستويات المعنى على حدة، فيما تعتمد قوة الشعر على أن ينقل الشكل الواحد معاني عدة في نفس الوقت.

أما السمة الثالثة فهي أن المعنى يضيع في أية محاولة للشرح، حيث يمكنك أن تشرح السطر الأول لمناجاة هاملت الشهيرة قائلاً: "أن تموت أو تحيا: هذا هو الخيار" أو "أن توجد أو لا توجد، هذه هي القضية". ولكن شكسبير أراد أن يستخدم الفعل "يكون"،

بكل ما يحمله هذا الفعل من زخم ودلالات ميتافيزيقية تتلامس مع السر العميق لهذا العالم: أو لغز "الوجود الممكن" على نحو ما أسماه أفيشينا وتوما الأكويني. إن الكينونة هي فعلاً إشكالية، وهي إحدى الإشكاليات التي لم تجد لها الفلسفة حلاً بعد، وهي تطفو على سطح القلق الوجودي لهاملت مكتسية بدلالات جديد ومزعجة. وليس المعنى وارتباط الكلمات وحده هو الذي يحقق معنى الشعر، فالصوت هو الآخر مهم – ولا نعني به هنا مجرد الصوت، بل الصوت كما تنظّمه قواعد بناء الجملة (السينتاكس) وكما تشكلّه اللغة. وأخيراً، فهناك استحالة ترجمة المناخ الدلالي (السيمانطيقي) في الشعر. فكيف يمكنك أن تترجم إلى لغتك الجو السوداوي المستحيل الوصف في السطر الشعري الفرنسي "Les sanglots long/des violins/de l'autumne?" فلو حاولنا ترجمته بعبارة "التنهدات الطويلة لآلات كمان الخريف" فإن العبارة ستبدو شاذة الوقع، رغم أنها تحمل نفس المعنى.

ومع ذلك، فما سبق ليس دعوة للقول بأن معنى أية قصيدة، أو أي عمل من الأعمال الفنية، هو بالضرورة غامض ومبهم وشديد الارتباط بالشكل إلى درجة لا يمكن الحديث عنه معها. لقد تحدثت كثيراً عن هذه الأمثلة، وصحيح أن هناك أمثلة يصعب فيها أن نشرح شيئاً، مع قصائد سيلان مثلاً، بسبب أن الصور الشعرية تكون كثيفة إلى درجة يصعب معها حلّها، وتعتمد بدرجة كبيرة على الإيحاء وتتفادى التصريح المباشر بمضمونها خشية ضياع كثافة ما تحمله من تجربة. بيد أن مثل هذه الحالات الاستثنائية تؤكد القاعدة ولا تنفيها، ذلك أنه في وسعك في أغلب الحالات أن تتحدث عن معنى قصيدة أو لوحة ما – أو حتى معنى قطعة موسيقية. ولكن ما ستقوله لن يفسر تلك الكثافة المتميزة للمعنى والتي تجعل العمل الفني وسيلة نقل لمضمونه لا يمكن استبدالها بوسيلة نقل أخرى.

التمثيل والتعبير

يميز الفلاسفة هنا بين نوعين من المعاني في الفن: التمثيل والتعبير. ويعود التمييز هنا إلى كروتشه وكولينجوود، رغم أنه ينبثق من أفكار تعود إلى فترة زمنية أطول. ويتبدى معنى العمل الفني من خلال أسلوبين – من خلال تمثيل عالم (سواء أكان حقيقياً أو خيالياً) مستقل عنه، كما هو الحال في السرد النثري أو المسرح أو الرسم

الرمزي أو من خلال حمل المعنى بشكل جوهري داخله. ويُطلق على النوع الأول غالباً اسم "التمثيل"، نظراً لأنه ينطوي على علاقة رمزية بين العمل وبين عالمه. ويمكن الحكم على التمثيل بأنه أقل أو أكثر واقعية – بتعبير آخر، أقل أو أكثر اتساقاً مع عموم الأشياء والمواقف الموصوفة. وهو قابل للترجمة والشرح، حيث يمكن لعملين فنيين أن يمثلا نفس الشيء أو الموقف أو المناسبة – على غرار ما تمثل كل من صور الصلب لكل من مانتيغنا وغرونوولد صلب المسيح (رغم أنه ليس من الضروري التأكيد على الفارق بينهما).

وقد يخلو التمثيل الدقيق من المعنى كعمل فني – إما لأن ما يمثله عديم المعنى، أو لأنه فشل في نقل أي شيء ذي معنى عن موضوعه، وذلك على غرار لوحة حوريات بوجيرو. وقد حدت كل هذا الخصائص بكروتشه لرفض التمثيل باعتباره شيئاً غير جوهري في المشروع الإستطيقي، فقد ارتآه في أفضل الأحوال إطاراً يقوم الفنانون بالإبداع عليه، ولا يُعتبر في حد ذاته إطلاقاً مصدراً لمعنى العمل. وبالطبع هذا لا يعني أنه لن يكون في وسعك فهم المضمون التمثيلي للعمل الفني إذا أردت أن تستوعب معناه الفني: وهذا قد يتطلب إلماماً ومعرفة نقدية وتاريخية ورمزية – وهي المعرفة التي لا يسهل دائماً الحصول عليها، وذلك على نحو ما نعرف من المحاولات التي جرت لفك شفرة عدة أعمال فنية مثل الطواف الليلي لرامبرانت أو العنقاء والسلحفاة لشكسبير. وقد يفهم المرء التمثيل ولكنه لا يهتم به استطيقياً، وقد يكون تمثيلاً جيداً ومع ذلك لا يجتذب الاهتمام – ومعظم الأفلام من الفئة B هي تمثيلات جيدة لأحداث شاذة تغص بأشخاص مملين وكل هذا بلا هدف فني.

التعبير والعاطفة

وفقاً لكروتشه، لا يقع عبء المعنى الفني على التمثيل ولكن على التعبير. والتعبير هو محرك القيمة الإستطيقية، فالأعمال الفنية تعبر عن أشياء، بل وحتى الفنون التجريدية، مثل الموسيقى الصافية أو الرسم التجريدي، قادرة على أن تكون ناقل فعال للتعبير. إذن كيف لنا أن نفهم التعبير، ولماذا يُعد قيمة؟ قد يُجاب على هذا السؤال بأن الأعمال الفنية تعبر عن عاطفة، وهذا له قيمته بالنسبة لنا لأنه يطلعنا على أوضاع الإنسان والإنسانية، ويثير تعاطفنا إزاء التجارب التي لا نخوضها في العادة.

ولكن من الواضح أن الأعمال الفنية لا تعبر عن العاطفة بنفس الأسلوب الذي تعبر به أنت عن غضبك من خلال صراخك في ولدك، أو بنفس الأسلوب الذي تعبر عن حبك بالحديث الحنون إليه. إن معظم الأعمال الفنية لا تنشأ نتيجة فورة مفاجئة من العواطف الجياشة، كما لا نملك نحن المعرفة التي تمكنا من معرفة طبيعة العاطفة (إن وجدت) التي حفزت الفنان على إبداع عمله الفني. وحتى عندما يشير الفنانون إلى العاطفة التي تحويها أعمالهم، فقد لا نصدق أن وصفهم هو الوصف الصحيح لهذه العاطفة. فقد استهل بتهوفن الحركة البطيئة للأوبرا رقم 132 بالوصف التالي "ترنيمة شكر من المريض في فترة نقاهته إلى الله بأسلوب الليدي الفني". هب أنك أجبت بقولك "ولكن هذه الأوبرا بالنسبة لي هي تعبير صاف عن الرضا والاطمئنان ولا علاقة لها بالنقاهة". فهل يعني هذا أنك لم تفهم الأوبرا؟ هل هناك ما يجعل بيتهوفن أفضل منك في صوغ الإحساس الذي تنقله موسيقاه؟ ربما تكون أنت، كناقد، أكثر قدرة على وصف المضمون العاطفي للقطعة الموسيقية عن ملحنها. إن هناك الكثير من الفنانين الذين يوقظهم النقد لمعنى أعمالهم التي أبدعوها، وخذ كمثال على ذلك رد ت.س. إليوت على الكتاب الذي ألفته هيلين جاردنر عن شعره – حيث قال: لقد كنت أنا آخر من يعلم ما تعنيه أشعاري!

في الواقع، إن أية محاولة لوصف المضمون العاطفي للأعمال الفنية تفشل في هدفها، فليس للمشاعر حياة مستقلة: فهي موجودة في النوتة الموسيقية أو في ألوان الرسم أو في الكلمات، وأية محاولة لانتزاعها وحبسها في عدة كلمات ستكون عرجاء وغير كافية عندما توضع بجوار العمل. وكان كروتشه قد طرح إحدى النظريات المبتكرة رداً على هذا الاعتراض. فقد ذهب إلى أن التمثيل يتعامل مع المفاهيم – أي عمليات التشخيص التي يمكن ترجمتها من وسيط إلى وسيط دون أن تفقد معناها، وعليه فإن لوحة كونستابل عن مدينة يرموث تمثل نفس المكان الذي مثلته مشاهد يرموث في رواية ديفيد كوبرفيلد؛ ذلك أن كليهما يصفان شقق اليرموث بصفة عامة، وكليهما يحتويان على رسالة يمكن نقلها بوسائل أخرى وبوسائط أخرى. ويعد التمثيل، سواء أكان بالكلمات أو بالتعبيرات، علاقة بين العمل الفني وبين العالم، وينطبق العمل على عالمه كما تنطبق المفاهيم على الأشياء التي تندرج تحتها، من خلال

وصف هذه الأشياء بأوصاف عامة. أما التعبير فلا يتعامل مع المفاهيم بل مع المعرفة الحدسية intuition– أي تلك التجارب الخاصة التي تُنقل من خلال توصيل تفردها. حيث يمكن لعملين فنيين أن يمثلا نفس الشيء، بيد أنهما يعجزا عن التعبير عن نفس الشيء – لأن العمل الفني يعبر عن شيء حدسي فقط من خلال تمثيل شخصيته الفردية، وهي الشخصية التي تحتاج هذه الكلمات فقط، أو هذه الصور فقط إذا أردنا توصيلها. وهذا هو ما يجري في الفن – أي توصيل التجارب الفردية، بالشكل الفريد الذي يحدد فرديتها. ولهذا السبب يعد التعبير الفني ذا قيمة هائلة – حيث يمنحنا التفرد غير المؤطّر مفاهيمياً لموضوعه.

ورغم ما في هذه النظرية من إبداع، إلا أنها تأخذ بيد ما أعطته باليد الأخرى، كما لو كانت تقول إن العمل الفني له معنى بسبب المعرفة الحدسية التي تعبر عنه. ولكن هذه المعرفة الحدسية لا يمكن تحديدها إلا من خلال التعبير الفني عنها. فإذا طلب منا تحديد المعرفة الحدسية التي يُعبر عنها عمل فني معين، فإن الإجابة الوحيدة التي يمكن تقديمها هي الإشارة إلى هذا العمل الفني، والقول بأنه الحدس المضمون في هذا. فما بدا كعلاقة (التعبير) ليس له وجود، وإذا قلنا بأن العمل الفني يعبر عن الحدس فكأننا نقول بأن العمل الفني متطابق مع نفسه، وبذلك نعود إلى نفس الإشكالية القديمة الخاصة بالشكل والمضمون – حيث نرغب في الإصرار على وجود فارق مميز لينتهي مآلنا إلى رفضه لأنه فارق غير واقعي.

كانت قد جرت محاولات كثيرة في الأعوام الأخيرة لإعادة إحياء الفارق بين التمثيل والتعبير، ولوضع تفسيرات للتعبير تظهر السبب وراء أهميته، والكيفية التي يرصد بها عنصر التجربة الإستطيقية التي نميل لوصفها من حيث معناها. وقد شهدنا الكثير من النظريات السيمانطيقية والسيميوطيقية والمعرفية وغيرها من النظريات وكذلك محاولات عدة – في فلسفة الموسيقى على وجه الخصوص – لإظهار الكيفية التي يتم بها التعبير عن العاطفة في الفنون، والسبب وراء أهمية ذلك. بيد أن أياً من هذه النظريات – في رأيي – لم يحقق أي تقدم كبير في هذا الموضوع.

المعنى الموسيقي

قد يتعجب القراء من السبب الذي يدعو كتاباً مخصصاً للحديث عن موضوع الجمال أن يرى ضرورة في إفراد عدة صفحات عن بحث مشكلة المعنى الفني العويصة، فيما الواقع أن الجمال هو تحديداً هو الذي يرغمنا على تناول هذه المشكلة. إن الفن يحرك فينا أشياء لأنه جميل، وهو جميل في جانب منه لأنه يعني شيئاً. وقد يحمل الفن معنى دون أن يكون جميلاً، ولكن لكي يكون جميلاً فعليه أن يحمل معنى. ونوضح هذه النقطة بمثال من الموسيقى. فلنتأمل رائعة صمويل باربر المهيبة (Adagio for Strings) – فهي تعد إحدى أعظم القطع الموسيقية التعبيرية في تاريخ الموسيقى. فكيف لنا أن نفهم قوتها التعبيرية؟ إنها بالطبع لا تحكي قصة عن حالة مزاجية معينة يمكن حكيها عن طريق عمل آخر: فهي تنساب في تعبيريتها المهيبة المتفردة. إن جمال الموسيقى ممتزج بهذا التعبير، وبحيث لا نجد خاصيتين هنا، أي الجمال والتعبير، بل خاصية واحدة. وهذا يقودنا مباشرة إلى المشكلة التي كنت أناقشها: وهي ما الفرق بين الشخص الذي يفهم التعبير وبين الشخص الذي لا يفهمه؟

ولكن المثال أيضاً يُشير إلى حل، حيث يذكرنا بأن ثمة استخدامين للمصطلح "التعبير": استخدام متعدي transitive، يدعو للتساؤل "التعبير عن ماذا؟"، واستخدام لازم intransitive، وهو يُحرّم هذا التساؤل. إن التعبيرية في المجال الموسيقي دائماً ما تُفهم بشكل لازم، وبالتالي فإن التساؤل "كيف يمكن لي أن أعزف هذه القطعة بشكل تعبيري إذا لم تخبرني بما تعنيه؟" مآله التجاهل في المعتاد لغرابته. إن المؤدين لا يظهرون فهمهم للعمل الموسيقي التعبيري من خلال تحديد الحالة المزاجية التي "يتحدث عنها" العمل، ولكن من خلال اللعب بالفهم، حيث يتوجب عليهم في البداية مواءمة أنفسهم للغوص في العمل، وهذه العملية تنعكس أيضاً لدى أفراد الجمهور، الذين "ينسابون مع" الموسيقى، كما لو كانوا يرقصون داخلياً على إيقاعها.

وعليه، فعلى الرغم من أن نظرية كروتشه للفن باعتباره معرفة حدسية تطالعنا مقنعة أكثر من اللازم، إلا أنها تدلنا على وجود مشكلة محيرة بخصوص الجمال في الفن. لماذا نجد أنفسنا مدفوعين للحديث عن التعبير بهذا الطريقة اللازمة intransitive؟ ولماذا يُعتبر التعبير جزءاً من الجمال؟ أمثال هذه الأسئلة أحيت مناقشة

الموسيقى منذ المقالة الشهيرة التي وضعها إ.ت.أ هوفمان عن سيمفونية بيتهوفن الخامسة، وقبل قيام كروتشه بجعل مفهوم التعبير بهذه المحورية في الإستطيقا بزمن طويل.

الشكلية الموسيقية

قُدّر لمقالة هانسليك المعنونة (حول الجمال الموسيقي) والتي نشرها في عام 1854 أن تكون إحدى الوثائق المحورية في النزاع بين أتباع براهمز، ممن كان فن الموسيقى بالنسبة لهم ذو طبيعة معمارية جوهرياً، ويتألف من مجموعة من هياكل النغمات، وبين أتباع فاغنر، والذين دافعوا عن الموسيقى كفن درامي يضفي الشكل والترابط على أحوالنا المزاجية. وكان هانسليك يرى أن الموسيقى بوسعها التعبير عن عواطف واضحة إذا استطاعت أن تقدم موضوعات واضحة للعواطف، نظراً لأن العواطف ترتكز على أفكار حول موضوعاتها. ولكن الموسيقى فن تجريدي ويعجز عن تقديم أفكار واضحة لا لبس فيها. ومن هنا يصبح التأكيد على أن الموسيقى تعبر عن عاطفة معينة تأكيداً أجوفاً، ذلك أنه لا يمكن الإجابة على السؤال "يعبر عن ماذا؟".

وقد ذهب هانزليك خلافاً لما سبق إلى أن فهم الموسيقى يتم باعتبارها "أشكالاً تنتقل عن طريق الصوت". وتلك خاصية جوهرية، والارتباطات العاطفية ليست بأكثر من هذا – أي ارتباطات وحسب، وليس لها حق الإدعاء بأنها تمثل معنى ما نسمعه. إن الفهم الموسيقي ليس مسألة سقوط في حلم يقظة ذاتي، وقد يكون مدفوعاً بالموسيقى، ولكن يستحيل أن يكون خاضعاً لتحكمها. إن الفهم عبارة عن عملية تذوق للحركات المتنوعة المحتواة في السطح الموسيقي، والاستماع للكيفية التي تنشأ بها كل منها من الأخرى، وتتجاوب مع بعضها البعض وكيف تتتابع وصولاً إلى الذروة النهائية والختام. إن المتعة التي يسببها ذلك ليس مختلفة عن متعة تأمل الأنماط المعمارية، خاصة ما يأتي منها على خلفية من القبح والصعوبات، على غرار الصعوبات التي لاقاها لونجهينا في إبداعه لـ (ستا ماريا ديلا سالوت)، والذي واجه فيها مشكلة إقامة قبة دائرية على قاعدة ثمانية الأضلاع.

ولكن ما الذي نعنيه بالحركة الموسيقية؟ تأمل فكرة الحركة الأخيرة من سيمفونية (إيرويكا) لبيتهوفن، لتجدها تتألف في معظمها من السكنات. فهي تبدأ

على مقام E، ثم تتتابع من خلال فترة صمت طويلة تبدو خلالها وكأنها تصعد للمقام B، ثم تسقط على ثُمانية octave وهلم جرا. ويمكن أن نصف هذه الحركة بقدر كاف من السهولة، من حيث إن لها بداية ثم وسط مستمر لبعض الوقت ثم عدة حركات أخرى صعوداً وهبوطاً على طيف النغمات. بيد أنه واقعياً لا يوجد شيء يتحرك! ومعظم "الحركات" تحدث عندما لا يوجد هناك شيئ يمكن سماعه. كما أننا نسمع نوعاً من الارتباط العارض: حيث النغمة الأولى تؤدي لنشوء النغمة الثانية، بيد أنه لا يوجد هذا الارتباط في الواقع. إن الحديث عن الحركة الموسيقي يبدو نوعاً من المجاز العميق. فإذا كان الأمر كذلك، فإن نظرية هانسليك إذن لا يوجد ما يميّزها عن الرومانتيكية التي يهاجمها. إنهم على اتفاق بأن الموسيقى تتحرك، ولكنهم يضيفون إلى ذلك أنه، وعلى ضوء هذا المجاز، لما لا ننتقل بالمجاز إلى نهايته – أي أن الموسيقى تتحرك مثلما يتحرك القلب، ولكن القلب لا يتحرك إلا عندما تحركه المشاعر؟ بتعبير آخر، إن الجمال في الموسيقى ليس مجرد مسألة شكل، فلابد أن يصحبه مضمون عاطفي.

الشكل والمضمون في المعمار

عند تأملنا لـ "جماليات الحياة اليومية"، قمت بالحديث عن أشكال التفكير العملي التي يقوم بها النجار لمواءمة الأجزاء مع بعضها البعض في تصميمه للباب. وهناك تقليد في الفكر المعماري يعود لأيام (الكتب العشرة للمعمار) لألبيرتي والتي ترى الجمال المعماري باعتباره عملية ملاءمة بين الأجزاء وبعضها، ويأتي هذا متوازياً مع النهج الشكلاني الذي دافع عنه هانسليك، وهو النهج الذي يعاني من عدم الاكتمال وعدم الاستدامة في النقد المعماري كما هو في النقد الموسيقي. تأمل ثانية كنيسة (ستا ماريا ديلا سالوت) للمعماري لونجهينو. لقد وصفها روسكين متأففاً في كتابه (أحجار فينيسيا) باعتبارها واحدة من تلك "الصروح الجديرة بالازدراء" والتي لها "تأثيرها طالما لا نقترب منها"، ومنتقداً النوافذ الضئيلة على جوانب القبة والأسلوب السخيف في حجب دعامات الحوائط تحت الزخارف الهائلة، ومضيفاً بأن دعامات الحوائط تكاد تكون "نفاقاً" لأن القُبة هي بناء خشبي ولا يحتاج لهذا الدعم. وقد ارتأى روسكين في الجوانب الشكلية للكنيسة نفس النفاق المسرحي الذي اتسمت به حقبة الإصلاح

المضاد (أو "النهضة البشعة") والتي يخنق فيه البخور والأثواب المتدلية مظاهر التقوى الحقيقية. وقد رد على ذلك غيفري سكوت، في عمله النقدي العظيم، معمار الإنسانية (1914)، بما اعتبره شرحاً شكلياً بحتاً لجمال وإبداع تصميم الكنيسة:

إن التزاوج الخلّاق (للحلزونيات) يحقق انتقالاً مثالياً من المخطط الدائري إلى الثماني. إن شكلها المتكوّم والملتف يشبه الحالة التي يضحي عليها سائل غليظ القوام انزلق حتى استقر على وضعيته الأصلية والأخيرة. إن التماثيل والقواعد التي تدعمها تبدو وكأنها تقبض على الحركة الخارجية للحلزونيات لتثبتها بقوة على الكنيسة. ومن الناحية الظلية، نجد التماثيل (على غرار الأوبيليسك على الفوانيس) تضفي شكلاً هرمياً على التكوين، وتضفي خطاً يعطي الكتلة وحدتها وقوتها... لا نكاد نرى في الكنيسة شيئاً لا يشع هذا الجمال والقوة للكتلة وبشكل يضفي هذه البساطة وهذا البهاء حتى على أكثر أحلام الطراز الباروكي ثراء وروعة...

إن سكوت لا يقول شيئاً هنا عن مضمون الكنيسة، كما لا يذكر مظهرها الذي يثير أفكارنا عن العذراء ملكة البحر التي تنقذ البحّار الذي غرقت سفينته، وهو بصفة عامة يمر مروراً سريعاً على دلالاتها الدينية. ومن جهة أخرى، عندما نتطلع إلى التفاصيل التي احتواها وصف سكوت، نجد أنها تأتي على هيئة سلسلة من المجازات والتشبيهات. وهذا الوصف "الشكلي" البحت، بتعبير آخر، يناظر منطقياً أجرأ المحاولات لوصف معنى الكنيسة، ويمكن دفعه بسهولة في هذا الاتجاه. ألا يأتي هذا الاستخدام للكتلة في خلق البساطة والجلال موافقاً بدقة لرؤية حقبة (الإصلاح المضاد) للكنيسة باعتبارها مؤسسة تضفي نوعاً من الجلال على الحياة العادية، وتبرز فوقها في نوع من الوصاية الخصبة؟ لاحظ الأسلوب الذي تتوازن به التماثيل على الشكل اللولبي للحلزونيات، وكأنها تركب وتسيطر على الأمواج – وهو رمز للأمان المقدم لمن يعانون هذا الخطر المُحدق في البحر. إن الكنيسة هي بمثابة لقاء يجمع بين الصلوات والسكينة النفسية: بين صلوات البحّار، والذي ترمز إليه المصليات التي تتجه في كل نقطة من البوصلة، والأمان الذي تعده العذراء مريم، ستيلا ماريس، والحاضرة في القبة الشمّاء.

إن الإشارة لهذه التناظرات والارتباطات الرمزية هي إشارة مشروعة في نقد المعمار كما هي في النقد التعبيري للموسيقى. وقد وضع براونينغ نقداً تعبيرياً بتعليقه

على أحد الأعمال التي لحنت في ظل كنيسة سالوت (وهي A Toccata of Galuppi's، والصوت هنا لرجل إنجليزي فيكتوري وهمي، يستحضر عالم الملحن الشهير غالوبي بينما يستمع):

ماذا؟ هذه الثلاثيات الأدنى الحزينة، والسداسيات المتوارية، حسرة على حسرة،

أخبرتهم بشيء؟ هذه المعلقات، هذه الحلول – "أيجب أن نموت؟"

هذه السباعيات المواسية – "قد تدوم الحياة، ليس أمامنا إلا المحاولة!"

إن كنيسة بالداسير لونغهينا تعبر عن الحيوية المدنية والمغامرة التي كادت تتلاشى على عصر الملحن بالداسير جالوبي. إن من الغريب حقاً محاولة وضع أي تمييز جذري بين الشكل والمضمون، عندما تتضمن محاولة وصف أحدهما نفس الاستعانة بالمجاز، ونفس عملية البناء للجسور بين التجارب والخبرات. وكل من سكوت وبراونينغ يستشهدان بالطريقة التي يجعل بها الحكم الإستطيقي إحدى التجارب تؤثر في تجربة أخرى، ومن ثم تحوّلها. وكما يوضح براونينغ، فإن التحول الناجم يمكن أن يعطينا لمحة غير متوقعة عن القلب الإنساني.

المعنى والمجاز

مما سبق يبدو لنا أن أفضل ما تم من محاولات لشرح جمال الأعمال الفنية التجريدية مثل الموسيقى والمعمار ترتكز على ربطها بسلاسل من المجاز والاستعارة بالفعل الإنساني والحياة والعاطفة. وأننا إذا أردنا أن نفهم طبيعة المعنى الفني، فعلينا أولاً أن نفهم منطق اللغة الرمزية.

إن الاستخدامات الرمزية للغة لا تهدف فقط لوصف الأشياء وإنما للربط بينها أيضاً، ويُصاغ هذا الربط في شعور المتلقي. وقد يتم هذا الإرتباط بعدة طرق، منها المجاز أو الكناية أو التشبيه أو التجسيم أو تحويل الاسم. وأحياناً ما يضع الكاتب كلمتين جنباً إلى جنب، دون أن يستخدم أية تشبيهات أو استعارات، بل يدع التجربة التي تثيرها إحدى الكلمتين تنساب على تجربة الكلمة الأخرى. وهنا نرى مثالاً من (أنطونيو وكليوباترا):

إن لسانها لا يُطيع قلبها

وقلبها لا يُلهم لسانها
إنها كريشة البجعة تطفو على الموج المتلاطم
ولا تعرف أين تتجه...

صورة مذهلة وثرية بالمعاني والتي تحول بالكامل إحساس الجمهور بحالة التردد التي تعيشها أوكتافيا. وهذا هو نوع التحول الذي تهدف إليه الاستعارات: إن الاستعارات الميتة لا تحقق شيئاً، أما الاستعارات الحيّة فتغير الطريقة التي نرى بها الأشياء. وهذه هي وظيفة اللغة الرمزية بصفة عامة.

إن تأملاتنا حول الطبيعة المجازية لمحاولاتنا إضفاء المعاني التعبيرية بالموسيقى تقودنا إلى نتيجة مؤقتة. إن الارتباط بين الموسيقى والعاطفة لا ترسخه الأعراف أو "نظرية في المعنى الموسيقي"، بل ترسخه تجربة اللعب والاستماع. إننا نفهم الموسيقى التعبيرية من خلال موائمتها مع عناصر أخرى في تجربتنا، وربطها بالحياة الإنسانية، و"مواءمة" الموسيقى لأشياء أخرى تحمل معنى بالنسبة لنا. وعليه، فإننا نشيد بموسيقى (أداجيو فور سترينجز) لصمويل باربر لوقارها المهيب. والاستعارة هنا ليست عشوائية، نظراً لأنها تحقق ارتباطاً بالحياة الأخلاقية التي تفسر لنا السبب وراء شعورنا بالألفة والتسامي معها. بيد أنها استعارة تنتظر تبريراً لها. وإذا كان هذا مؤشراً حقيقياً لما تعنيه القطعة، فإن من اللازم تثبيته في هيكل ومنطقية الموسيقى. إن اللحن الطويل المتدرج في المقام B، والتوتر الذي يصل نهايته في إيقاعات نصفية، وكأنما تتوقف الموسيقى برهة لالتقاط الأنفاس ولكنها ترفض التوقف تماماً، وبحيث تكون هناك دورة مستمرة من التوتر والاسترخاء، والسقوط المستمر للخط اللحني والذي يمثل عبئاً على كل محاولة للصعود، حتى تلك القفزة المفاجئة من خلال زوج من الخماسيات المتناقصة، والتي تشبه الجهود الأخيرة لشخص يكافح لتحرير نفسه حتى يصل إلى الصخرة التي يريدها، ليجد أن هذه الصخرة، وهي المقام B المرتفع والذي كان القرار الذي استمر عليه اللحن لـ 12 فاصلة موسيقية، معلقة في الهواء وغير قائمة على أساس! وهو الذي يمثل المقام E المنخفض المهيمن، والذي يعلو تنافرات غير مستقرة – وكل هذه التفصيلات ذات صلة بالحكم، وعندما نصفها، سوف نجمع كل استعارة مع الاستعارات الأخرى، لنزيد عدد الارتباطات مع الحياة الذهنية والمعنوية. ويحدث

شيء مشابه لهذا في نقد المعمار. فهنا أيضاً يلعب المجاز دوراً حيوياً في شرح قيمة ومعنى البناء، وفي تبرير حديثنا المجازي سوف نذهب إلى ما ذهب إليه سكوت في الفقرة المقتبسة، حيث سنربط بين المجاز والآخر وجزء المبني بالجزء الآخر، وذلك في بحث مفصل للطريقة التي يتلاءم بها جزء مع الأجزاء الأخرى، والتي يتلاءم بها كلاهما مع الحياة المعنوية والأخلاقية للمُشاهد.



شكل (12): صمويل باربر، أداجيو فور سترينجز: المعنى يكمن في النغمات

هذا يدلنا على نموذج تعبير يختلف عن النموذج الذي طرحه كروتشه وأتباعه. فالنموذج الكروتشه يتحدث عن حالة داخلية غير واضحة (حدس) تتحول إلى حالة واضحة وواعية من خلال التعبير الفني عنها. أما النموذج المنافس فيرى الفنان كشخص يقوم بموائمة الأشياء مع بعضها لخلق روابط تتجاوب مع مشاعر الجمهور، وبالتالي لا يعود للسؤال عن ماهية ما يتم التعبير عنه أية قيمة، فالمهم هو أن هذا ينتمي (من الناحية العاطفية) مع ذلك. وفكرة الانتماء أو المواءمة تستدعي الفكرة الأكثر شكلية عن الملاءمة التي قابلناها في الفصل الأخير عند مناقشتنا لجماليات الحياة اليومية. ففي الفن كما هو في الحياة تقع الملاءمة في قلب النجاح الإستطيقي. وهذا لا يعني أن التنافر والتضارب ليس لهما دور في العملية الفنية، بل لهما دور بالطبع. فالتنافر والتضارب قد يكونان أيضاً ملائمين، على غرار التنافر في ذروة النغمة التاسعة في سيمفونية ماهلر العاشرة، أو التشتت المزعج في لقاء هاملت مع أمه.

قيمة الفن

يمكننا تسجيل إعجابنا بالأعمال الفنية بعدة طرق، فنشيد بها لما تحمله من إثارة للمشاعر أو تراجيديا أو سوداوية أو فرحة أو توازن أو شجن أو نقاء أو إثارة. ورغم أن الجمال والمعنى مترابطان في الفن، إلا أن بعضاً من أكثر الأعمال ثقلاً في المعاني في عصرنا الحالي عرف عنها قبحها بل وبذاءتها فيما تحدثه من تأثير – تخيل مثلاً رواية A Survivor from Warsaw لشوينبرج أو رواية Tin Drum لجونتر جراس أو لوحة Guernica لبيكاسو. فإذا أطلقنا على هذه الأعمال صفة الجمال فإننا بذلك نكون قد قللنا بل وسفّهنا ما تحاول هذه الأعمال في الواقع أن تقوله. ولكن إذا كان الجمال واحداً من بين الكثير من القيم الإستطيقية، فما الداعي لأن تخبرنا نظرية في الفن شيئاً عنه؟

يمكننا الحصول على ملمح يجيبنا على هذا السؤال من خلال الارتباط الذي حققه شيلر، في عمله (خطابات حول التعليم الإستطيقي)، بين الفن وبين اللعب، حيث ذهب إلى أن الفن يأخذنا بعيداً عن اهتماماتنا العملية اليومية، بأن يوفر لنا الأشياء والشخوص والمشاهد والأفعال التي يمكننا أن نلعب بها، والتي يمكننا الاستمتاع بها من أجل ذاتها، وليس من أجل ما تفعله لنا. والفنان أيضاً يلعب – حيث يصنع عوالم خيالية بنفس المتعة اللحظية التي يستشعرها الأطفال عندما يقول أحدهم "دعنا نمثل!"، أو ينتج أشياء تركز مشاعرنا وتمكننا من فهمها وتعديلها – على نحو ما يفعل بيتهوفن في رباعياته الأخيرة. ويرى شيلر أن هذا النشاط هو أمر في غاية الضرورة لأننا نتمزق في حياتنا اليومية بين المطالب الملحّة للعقل والتي تفرض علينا العيش وفقاً لقواعد، وبين إغراءات الحس، والتي تدفعنا للمغامرة بحثاً عن تجربة جديدة. في اللعب، وعندما يتسامى المرء بالفن إلى مستوى التأمل الحر، ينسجم العقل مع الإحساس، ونرى الحياة الإنسانية في شموليتها.

نحن نلعب في تذوّقنا للفن، والفنان أيضاً يلعب في خلق هذا الفن. والنتيجة ليست دائماً جميلة، أو قد لا تكون جميلة على النحو الذي نتنبأ به. بيد أن هذا التوجه اللعوبي يشبعه الجمال، كما تشبعه نوعية النظام التي تحافظ على اهتمامنا بالشيء وتدفعنا للتفتيش عن دلالة أعمق في العالم الحسّي. فما أن ننخرط في توليد وتذوق

الأشياء كغايات في حد ذاتها، فإننا نرغب في أن نرى هذه الأشياء منظمة وذات معنى. وهذه "الحماسة المُباركة للنظام" تكون حاضرة في أول شرارة تدفع بالفنان لخلق إبداعاته الفنية: والنزعة لفرض النظام والمعنى على الحياة الإنسانية، من خلال تجربة الشيء الممتع، هو الدافع الرئيسي للفن في كافة أشكاله. إن الفن يجيب على معضلة الوجود: حيث يخبرنا عن السبب الذي نوجد لأجله من خلال جعل حياتنا تتشبع بذلك الشعور بالملاءمة. وفي أرقى أشكال الجمال، تصبح الحياة هي سبب وجودها نفسه، حيث تُنقذ من "إمكانية" وجودها بالمنطق الذي يربط نهاية الأشياء ببدايتها، على نحو ما هذا الربط في (Paradise Lost) وفي (Phedre) وفي (Der Ring des Nibelungen). وأرقى أشكال الجمال، على نحو ما تتمثل في هذه الإنجازات الفنية الرفيعة، هي واحدة من أعظم هدايا الحياة لنا. فهي الأساس الحقيقي لقيمة الفن، لأنها هي الشيء الوحيد الذي يستطيع الفن، والفن فقط، أن يعطيه لنا.

الجمال والحقيقة

إن رؤية كيتس للجُرة الجريشية Grecian urn، والتي تحمل رسالة تقول "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة الجمال – هو كل شيء/ هي ما تعرفه على الأرض، وكل ما تحتاج لأن تعرفه" تنبع من النظرة المتريثة لعالم تلاشى ولم يعد له وجود، بيد أنها تسجل إحدى التجارب المألوفة لنا. إن أعمالنا الفنية المفضلة تبدو، بما تقدمه من حالات مكتملة للأفعال والعواطف الإنسانية، كما لو كانت توجهنا نحو حقيقة الإنسانية متحررة في ذلك من عوارض الحياة اليومية لتظهر القيمة الكبيرة في أن تكون إنساناً.

قد يكون من الأفضل لو ضربنا مثالاً يوضح هذا الأمر أكثر. إننا جميعاً اختبرنا معنى أن نحب وأن نتعرض للرفض ممن نحب لنهيم بعدها في العالم مصابين بحالة من القنوط اليائس. إن هذه التجربة، بكل ما تحمله من عشوائية وفوضى، هي إحدى التجارب التي لابد وأن خاضها معظمنا. ولكن عندما يقوم شوبرت، في رائعته (Die Winterreise)، باستكشاف هذه التجربة في أغنيته ليضع ألحاناً تضيء الجوانب الخفية الكثيرة للقلب البائس الواحدة تلو الأخرى، فإننا نلمح شيئاً من نظام مختلف. إن الخسارة لا تعد حادثة عرضية، بل تصبح نموذجاً موجوداً منذ الأزل، ويتم جعلها جميلة من خلال الموسيقى التي تحتويها والتي تلعب على الألحان والنغمات لكي تنتقل

بنا إلى نتيجة لها منطقها الفني الجبري. إن الأمر يبدو كما لو كنت تتطلع من خلال الخسارة العارضة لبطل الأغنية إلى نوع آخر مختلف تماماً من الخسارة: وهي خسارة إلزامية، تكمن صحّتها في اكتمالها. إن الجمال يصل إلى الحقيقة الكامنة وراء التجربة الإنسانية، من خلال إظهارها تحت مظهر الضرورة.

إنني أجد هذه النقطة صعبة في التوضيح، وأنا على وعي بالدرس الذي علينا أن نخرج به من المناقشات التي تتناول الشكل والمضمون. فعندما نشير إلى الحقيقة المحتواة في عمل من الأعمال الفنية فإننا نجازف بالأثر المخرب لسؤال آخر يطالعنا على غير رغبة منا، وهو: ما الحقيقة؟ إلا أننا لا نملك التخلص من هذا السؤال. إن البصيرة التي يقدمها لنا الفن تتواجد فقط في الشكل الذي يُقدم به هذا الفن: فهي تكمن في التجربة الفورية التي تكمن سلواها في أنها تزيل العشوائية من الأوضاع الإنسانية – كعشوائية المعاناة في التراجيديا، وعشوائية رفض الحبيب في أغنية شوبرت.

كان كانط قد كتب في هذا الصدد عن "الأفكار الإستطيقية" – وهي إشارات ذات شكل حسي للأفكار التي لا يمكن التعبير عنها كحقائق حرفية، نظراً لأنها تتجاوز نطاق الفهم. بيد أن القيود التي وضعها كانط تتسم بالقسوة، لأن بوسعنا إطلاق أحكام مقارنة، وهذه الأحكام تساعد على تجسيم فكرة أي حقيقة وراء العمل، والتي يشير إليها العمل. حيث بوسعنا مثلاً أن نسأل عما إذا كان ما يرصده شوبرت استطاع أيضاً ماهلر أن يرصده في مجموعته الغنائية (Lieder eines fahren-den Gesellen). والإجابة هي بالتأكيد "لا": حيث توجد شخصية ذاتية المرجعية في موسيقى ماهلر تنتقص بشكل معين من دلالتها الشمولية. ويمكن التعبير عن هذه الملحوظة بطريقة أفضل بالقول بأن المجموعة الغنائية لماهلر ليست مخلصة للتجربة التي تعبر عنها- فهي تغفل عن واقع الخسارة لكي تنخرط في العويل على خسارة لا يؤسف لها في الواقع. وبالمقارنة مع هذا العمل الفني الجميل ولكن المعيب، نجد أن المصداقية الراقية لشوبرت تعلن عن نفسها.

الفن والأخلاق

خلال القرن التاسع عشر، ظهرت إلى الوجود حركة أطلقت على نفسها "الفن من أجل الفن" l'art pour l'art، وكان صكّ هذه العبارة لأول مرة الفنان ثيوفيل غوتر،

والذي رأى أنه إذا كان لنا أن نقيم الفن للفن في ذاته، فيجب أن يتنزه الفن عن كافة الأغراض، ومنها الأغراض المرتبطة بالأخلاق. وفي عُرف هذه الحركة، لا يسعى العمل الفني لترويج الفضيلة أو للارتقاء بجمهوره أخلاقياً، أو يتنزّل من علياء الجمال النقي لكي يتبنى قضية اجتماعية أو تعليمية مرتكباً بذلك جُرماً في حق استقلالية التجربة الإستطيقية، حيث يستبدل القيم الجوهرية بالقيم النفعية ويخسر بالتالي أي حق له بادعاء الجمال.

إن أي عمل بالتأكيد سيكون مشوباً بالعيوب إذا هو عُني في المقام الأول بنقل رسالة أخلاقية منشغلاً بذلك عن إمتاع جمهوره. إن الأعمال الدعائية السياسية، مثل المنحوتات الواقعية الاشتراكية المنتمية للحقبة السوفيتية أو (ما يناظرها في النثر) رواية ميخائيل شولوخوف (Quiet Flows the Don)، تضحي بالتكامل الإستطيقي لخدمة أغراض سياسية، وتضحي بالشخصيات من أجل الكاريكاتير، وتضحي بالدراما من أجل الإسراف في الخطب الوعظية. أضف إلى ذلك جانباً مهماً للاعتراض على أمثال هذه الأعمال يتمثل في طبيعتها غير الصادقة. فالدروس التي تفرضها علينا هذه الأعمال إما لا تقتضيها القصة أو تم توضيحها باستخدام أشكال وشخوص مبالغ فيها. إن رسائل الدعاية الإعلامية والبروباغندا ليست جزءاً من المعنى الإستطيقي بل هي خارجة عنها – إنها تمثل شكلاً من أشكال التطفل التي لا تستفيد شيئاً سوى أنها تفقد القدرة الإقناعية عندما يتم إقحامها علينا عمداً أثناء تأملاتنا الإستطيقية.

وفي المقابل من هذا، ثمة أعمال فنية تضم بين ثناياها رسائل أخلاقية مكثفة في إطار متكامل إستطيقياً. تأمل مثلاً رواية (Pilgrim's Progress) لجون بونيان. إن الدفاع عن الحياة المسيحية هنا يتجسد في الشخوص المبسّطة والرمزية الشفافة. ولكن الكتاب كُتب بتلقائية وبإحساس صادق تجاه الكلمات التي يحويها وبجدية في المشاعر جعلت رسالته المسيحية جزءاً لا يتجزأ منه، ولتزيده الكلمات المؤثرة جمالاً. ونحن نجد في رواية بونيان وحدة في الشكل والمضمون تجعلنا لا نجرؤ على رفض العمل باعتباره دعائيا.

وفي نفس الوقت، فحتى عندما نعجب برواية بونيان لما فيها من صدق، فإن لنا الحق في أن نرفض معتقداتها. إن بونيان يظهر الواقع المعيش للأتباع المسيحيين، وقد

يجد الملحدون واليهود والمسلمون الحقيقة في قصته – حقيقة الإنسانية وحقيقة إنسان لمح في فوضى حياته الأمل في إرساء عالم أفضل. كما أن مواعظ بونيان لا تؤذي مشاعر هؤلاء، نظراً لأنها تنشأ من تجارب عاينها بأمانة وعاشها بصدق.

إن الأعمال الفنية ليست وعظية، وذلك لسبب وحيد هو أن هذا السلوك يدمر قيمتها الأخلاقية الحقيقية، والتي تكمن في القدرة على فتح أعيننا على الآخرين وضبط عواطفنا الوجدانية إزاء الحياة كما هي. إن الفن ليس محايد أخلاقياً، ولكن له طريقته الخاصة في إطلاق الإدعاءات الأخلاقية وتبريرها. فمن خلال استدرار التعاطف الذي يضن العالم بمنحه قد يقاوم الفنان، على غرار تولستوي في أنا كارنينا، قيود نظام أخلاقي شديدة التزمت. ومن خلال إضفاء الطابع الرومانتيكي على أشخاص لا يستحقون هذه المعاملة، يستطيع الفنان أيضاً، على غرار بيرج (وويديكيند) في Lulu، أن يضفي على النرجسية والأنانية جاذبية خادعة. والكثير من الأخطاء الإستطيقية في الفن هي أخطاء أخلاقية – تتمثل في اللعب على أوتار المشاعر وعدم الأمانة والنفاق الديني بل والوعظ الديني نفسه. وكافة هذه العيوب تنطوي على نقص في الصدق الأخلاقي التي أشدت لأجله - في القسم الأخير من هذا الفصل - بمجموعة أغاني شوبرت التي لا تضارعها أية مجموعة غنائية أخرى.

الفصل السادس

الذوق والنظام

المسعى المُشترك

الذاتية والأسباب

البحث عن الموضوعية

الموضوعية والشمولية

القواعد والأصالة

معيار الذوق

الفصل السادس

الذوق والنظام

في ظل الثقافات الديمقراطية، يرى الناس أنه من قبيل الجُرأة - إن لم تكن الوقاحة - أن يزعم أي امرئ أيا كان أنه يمتلك ذوقاً أفضل من ذوق جاره، لأن هذا يعني ضمنياً أن تنكر حقه في أن يكون الشيء الذي يُحبّه. فقد تحب (باخ) فيما تحب جارتك سماع فريق الـ (U2)، وقد تحب ليوناردو دافينشي، فيما يحب جارك الرسّام (موكا)، وقد تحب أن تقرأ للكاتب (دانييل ستيل)، فيما تحب جارتك روايات (جين أوستين). فكل منكما له عالمه الجمالي والإستطيقي المغلق، وطالما أنه لا ضرر ولا ضرار، وأن كلاً منكما يُلقي التحية على الآخر كل صباح، فلا حاجة لقول المزيد.

المسعى المُشترك

ولكن الأمور ليست بالبساطة التي يصوّرها لنا كلامنا عن ديمقراطية التعبير عن الآراء. فإذا كان مكروهاً أن ننظر بازدراء لذوق الآخرين، فذلك لأن الذوق - ومن منظور ديمقراطي - جزء لا يتجزأ من حياة المرء الشخصية وهويته. إنه الطبيعة المتأصلة فينا تجعلنا نتطلع دائماً لأحكام مشتركة ومفاهيم مشتركة إزاء قيمة الأشياء، لأن هذا ما يتطلبه العقل والحياة المعنوية. وهذه الرغبة في الاتفاق الجماعي والعقلاني تطبع إحساسنا بالجمال وانطباعاتنا عنه.

وهذا ما نكتشفه بمجرد أن نأخذ في الاعتبار التأثير العام للأذواق الشخصية. فقد تعمد جارتك لملء حديقتها بصور كرتونية سقيمة المنظر، وتلوث المشهد أمام نافذتك، وقد تصمم منزلها على أحد طرازات التصميم المضحكة بألوان أساسية فاقعة تشوه تماماً الهدوء اللوني للشارع الخ. وفي هذه الحالة، لم يعد ذوقها أمراً شخصياً يخصها وحدها بعد أن انتهكت المشهد الجمالي العام. وهنا نلجأ لمقاضاتها أمام مجلس المدينة، دافعين بأن المنزل والحديقة لا يلتزمان بالنمط المعماري والجمالي للشارع، وأن

هذه الناحية لها الطابع الهادئ المميز للمعمار الجورجي، وأن منزلها يتناقض بشكل صادم مع الواجهة الكلاسيكية للمنازل المجاورة لها. (وهنا نتذكر إحدى القضايا الحديثة في بريطانيا، التي أقدم فيها أحد ملاك المنازل على نصب مجسم بلاستيكي لسمكة قرش على سطح منزله، متأثراً بالصرعات الحديثة لمعاهد الفنون، ليعطي الإيحاء بمنظر سمكة ضخمة تشق الجدار الطوبي للغرفة العلوية للمنزل. وسرعان ما تصاعدت الاحتجاجات من جيرانه ومن مسئول التخطيط المحلي لينجم عن ذلك صراع طويل في ردهات المحاكم أسفر عن فوز مالك المنزل – وهو أمريكي لم يعد يقطن هذا المنزل الآن – بالقضية).

ونحن من واقع الخبرة ندرك حجم التفاصيل التي تكتنف قضية كهذه والتي تحتاج كل تفصيلة منها لمناقشة مستقلة، كما ندرك أن الجدل هنا لا ينصب على تحقيق الفوز والغلبة، بل على تحقيق الإجماع. وأحد الجوانب الضمنية التي يقوم عليها إحساسنا بالجمال هو فكرة المجتمع – أي الاتفاق في الأحكام وهو ما يجعل الحياة الاجتماعية ممكنة وجديرة بالعيش. وهذا أحد الأسباب وراء وجود قوانين التخطيط – والتي كانت تتسم بصرامة فائقة في العقود العظيمة للحضارة الغربية، حيث كانت تضع قواعد واشتراطات بخصوص ارتفاعات البناء (كما في العاصمة الفنلندية هلسنكي في القرن التاسع عشر) والمواد المستخدمة في الإنشاءات (كما في باريس القرن الثامن عشر) ونوعية الطوب المستخدمة في بناء الأسقف (في مدينة بروفينس في القرن العشرين) وحتى فتحات شرفات المباني المواجهة للشوارع العامة (كما في فينيسيا في بداية من القرن الخامس عشر).

وهذه الرغبة في تحقيق الإجماع مرة أخرى لا تقتصر على المجالات العامة مثل المعمار وتصميم الحدائق، بل تشمل أيضاً الأشياء العادية مثل الملابس والديكور الدّاخلي والحليّ: فمع هذه الأشياء البسيطة قد نشعر بالاحتواء أو الطرد، أو بالانتماء أو بالاستبعاد من المجتمع المعني، ونجد أنفسنا مندفعين لخوض مناقشات فقط من أجل الوصول لإجماع يسعنا معه استعادة شعورنا بالطمأنينة. فالكثير من الملابس التي نرتديها تحمل طابع الزيّ الموّحد (uniform)، وقد صممت هذه الملابس لكي تعبر وتؤكد بشكل غير متطفل انتماءنا للمجتمع الذي نعيش فيه (مثل بدلات العمل

وسترات السهرة السوداء وقبعات البيسبول والأزياء المدرسية) أو ربما للتضامن مع مجتمع من المنتهكين (مثل أزياء "المُدانين قانوناً" التي تسم عصابات الشوارع الشهيرة "جانجستا" للأمريكيين السود). فيما ملابس أخرى، مثل الملابس النسائية للحفلات، هدفها لفت الانتباه لتفرُّد من ترتديه، وبشكل لا ينتهك آداب المجتمع. وكما أشرت سابقاً، إن الموضة جزء لا يتجزأ من طبيعتنا ككائنات اجتماعية، فهي تنبع من – وتقوّي – الإشارات الجمالية التي نظهر من خلالها هوياتنا الاجتماعية للعالم. وهكذا نعي لماذا نجد مفاهيم كالذوق والآداب الاجتماعية تأتي مكمّلة لإحساسنا بالجمال: ولكنها مفاهيم تتفاوت أيضاً بتفاوت الفضاء الإستطيقي والأخلاقي الذي تتواجد فيه.

ومع ذلك، فهناك فنون خاصة على غرار الموسيقى والأدب. لماذا نهتم لهذه الدرجة بأن ينشأ أطفالنا على حب نفس الأشياء التي نعتبرها نحن جميلة؟ لماذا يعترينا القلق حينما نرى أطفالنا ينجذبون للقراءة في أدب معين نعتبره نحن قبيحاً أو غبياً أو مسرفاً في العاطفة أو فاحشاً؟ كان أفلاطون يرى أن أنواع الموسيقى ترتبط بخصائص معنوية معينة كامنة فيمن يسمعها، وأنه في أي مدينة منظمة تنظيماً معيناً يجب أن تكون الموسيقى المسموح بها هي تلك التي تلائم النفس الفاضلة. وهي رؤية أفلاطونية مدهشة ومدعاة للقبول، رغم أن مفهوم "الموائمة" هنا قد شرحه أفلاطون ضمن نظريته في المحاكاة (mimesis) وهي نظرية لم تعد محل قبول الآن.

الذاتية والأسباب

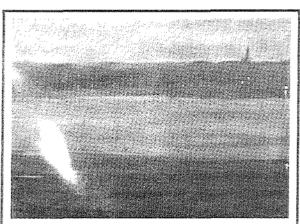
قد يذهب البعض إلى عدم وجود حجة حقيقية – فالإجماع، إذا كان مُتحقّقاً، إنما ينشأ نتيجة نوع من العدوى العاطفية وليس من التفكير العقلاني. فقد تعشق سيمفونيات (براهمز) فيما لا أحبها أنا، ثم يحدث أن تدعوني لسماع مقطوعاتك المفضلة من الحانه، فتبدأ بعد فترة "تفعل سحرها" معي. ربما أكون متأثراً هنا بصداقتي لك، وأحاول أن أبذل جهداً خاصاً لكي أتبنى وجهة نظرك. إنما كيف يحدث هذا الأمر، لا أعرف – ولكن إذا حدث، وانقلبت إلى أحد محبي (براهمز)، فإن هذا لا يكون عندها قراراً عقلانياً، ولا نتيجة عقلانية: بل يكون مجرد تغير يشبه ما يحدث للطفل الذي يبدأ حياته بكراهية كل ما يُمت للخضروات بصلة، ثم يبدأ في استطعامها فيما بعد. فالتجربة التي كان ينفر منها في السابق صارت الآن محببة إليه، وهنا لا محل

للحديث عن أي حُجج، كما لا يصير للحديث عن الإقناع من عدمه أي معنى. إن تغير الذوق ليس "تغيراً في العقلية" بنفس الطريقة التي نصف بها التغير في المعتقدات أو حتى في المواقف الأخلاقية باعتباره "تغيراً في العقلية"، ولكن هذا لا يلغي وجود أسباب خارجية قد تلعب دوراً في تبرير هذا التغير في ذوق المرء. فعلى الأقل توجد أسباب خارجية تبرر تحول رغبة الطفل من الهمبورجر إلى البروكلي (القرنبيط الأخضر). إن الخضراوات هي الأفضل بكثير من الناحية الصحية، وقد يعد تناولها علامة على نمط حياتي أرقى، بل وقد تكون مؤشراً على حالة من الترقي الروحي على نحو ما يذهب النباتيون. ولكن هذه الأسباب ليست بأسباب أصيلة تبرر التغير في الذوق: فهي مجرد أسباب تضفي طابعاً عقلانياً على التغيير، ولكنها لا تُنتجه – وذلك لأنها ليست هي نوعية التغيير التي يمكن أن ينتجها الحوار العقلاني.

إننا نخوض هنا تجربة شديدة العمق، ولكن تأمل ما يحدث عندما يناقش المرء الأمور الخاصة بالذوق الجمالي تجربة تستحق. هب أننا كنا نسمع السيمفونية الرابعة لـ (براهمز)، وأنك سألتني عن رأيي فيها، فأجيبك قائلاً "أراها ثقيلة الوقع وكئيبة وبها شيء من اللزوجة والفظاظة". فإذا بك تقول لي "اسمع هذه!"، ثم تأتي لتعزف لي الموضوع الأول من الحركة الأولى على البيانو، ثم تقوم بعكس السُّداسيات لتصبح ثلاثيات، وأنا أستمع للأسلوب التي ينزل به اللحن الرئيسي لسلم ثلاثي ليصعد سلم ثلاثي آخر. وأنك تظهر لي كيف يمكن أن تنتظم الألحان أيضاً بتعاقبات ثُلاثية، وكيف تنكشف الألحان التالية من نفس الوحدات اللحنية والإيقاعية التي ولدت اللحن الافتتاحي. وبعد دقائق أكتشف وجود نزعة تبسيطية minimalism في العمل – حيث تبدو كل الأشياء وكأنها تنبع من بذور مركزة من المادة الموسيقية، وبعد برهة أسمع هذا يحدث ثم – وفجأة – يبدو كل شيء في موضعه الصحيح أمامي، وإذا بالثقل واللزوجة التي شعرت بها في البداية تتلاشى في لحظة واحدة، وبدلاً منها أجد نفسي أستشعر إحساساً جميلاً وكأنني أنزلق على الملمس الناعم لزهور نبات جميل.

أو خُذْ مثالاً آخر: هب أننا نتأمل لوحة الفنان (ويستلر) المسماة "اللوحة الليلية". قد تجدها أنت مبتذلة (متبّعاً بذلك رأي راسكين الشهير حول هذه اللوحة) وتستحق اللوم بسبب تركيزها على تأثيرات لحظية، وفي رفضها لتناول الحقائق الأكثر عمقاً.

وقد تجد أن اللوحة تسدل حجاباً على كفاح ومتاعب الحياة العصرية، فهي ترى سحراً وإثارة فيما يجب أن ننظر إليه في الواقع على اعتباره سُخرة واستغلالاً. وكل هذا يوجزه العنوان نفسه: لوحة ليلية باللونين الرمادي والفضي، وكأنه بمقدورك أن تختزل الطاقة الإنسانية التي أحدثت هذا التأثير، وتحكم عليها باعتبارها مجرد لعب بالألوان الفاتحة.



شكل رقم (13): لوحة (ويستلر) المعنونة لوحة ليلية بالألوان الرّمادي والفضي: فهل هي ظلال سطحية أم ظُلمة أعمق؟

وإجابتي عليك هي نعم، يمكنك أن ترى اللوحة بهذه الطريقة. ولكن اللوحة ليست مجرد انطباع: فطبيعتها المُغرقة في استعمال الظلال تشير إلى مدى ما تسبب فيه البشر ومشروعاتهم من إيقاع الظلمة والعتمة على العالم. لا يوجد هنا إنكار للعمالة واستغلالها، ولكن على العكس، نرى محاولة في هذه اللحظة الضبابية لاكتشاف تعدي الإنسان على العالم الطبيعي. إن العنوان ينير بصيرتنا إزاء هذه الحقيقة، فالصور الليلية في الواقع هي اختراع بشري حديث ولم يكن معروفاً قبل الثورة الصناعية وانسحاب الطبقات المالكة لغرف مراسمهم، للاستمتاع على البيانو بالأشكال الرشيقة من الجمال. إن ألوان الفضي والرمادي هي ألوان الترمُّل، ومناخ اللوحة يحمل في ثناياه اعترافاً يائساً بأنه بفضل الصناعات الإنسانية أصبح بريق العالم بريقاً اصطناعياً مُزيّفاً.

ولتبرير هذا الحكم، سوف أحيلكم إلى ظلال اللون، وإلى الأشكال البارزة على قماش اللوحة، وهي أشكال لأشياء صنعها البشر، وإلى نقاط الإضاءة التي صنعها البشر أيضاً. ومع مضينا قدماً في المناقشة، نجد أنه مع كشف التفسيرين المتعارضين للوحة، مرة كانطباع محض ومرة كتعليق على الأوضاع الاجتماعية، سوف يتبدّل منظورنا للصورة من الطرف إلى الطرف النقيض – وبحيث إنه في المنظور الجديد تبدو اللوحة محملة بدرس يذكرنا بأن في وسعنا إلى حد ما أن نختار الكيفية التي يجب أن ننظر إلى العالم الصناعي الجديد بها.

وبوسعنا أن نجد أمثلة أكثر بساطة وأكثر وضوحاً من الناحية المنطقية لهذا النوع من التغير في المنظور – منها على سبيل المثال الصورة المزدوجة الشهيرة للبطة والأرنب duck-rabbit والتي تعرض لها فيتجنشتاين. فقد تكون هناك طريقة صحيحة وأخرى خاطئة للنظر إلى أمثال هذه الصور – وبوسعي أن أقنعك بأسلوب عقلاني بأن ما تعتقد أنه بطة إنما هو أرنب (لو تخيلنا أن الصورة كانت موجودة مثلاً على معلبات أطعمة للأرانب). أمثال هذه الحالات ليست استثنائية. فعلى العكس، إننا نجد في كل صورة خيارات علينا أن نقوم بها، وهي تتعلق بحجم كل صورة، والمسافة بين الخلفيات المتنوعة. والأسباب العقلانية التي سأسوقها هنا ستماثل تلك التي قدمتها فيما يتعلق بلوحة (ويستلر)، حيث ستركز على معنى الصورة، وكيف ينبغي أن تنظر للصورة إذا كان للمعنى أن يسكن الصورة على النحو الملائم.

ويتبع النقد الفني للشعر نفس هذا النمط. فعندما تصف السطر الشعري الذي يقول فيه الشاعر (بلاك) آه يا زهرة، أنتِ مريضة: |الدودة الخفية| التي تطير في الليل[1] باعتبارها استحضاراً للرغبة الجنسية ودودة الغيرة، بينما أرد عليك أنا بنظرية عما يحمله هذا السطر من معان رمزية مسيحية، وأفسر الدودة وفراش الفرحة القرمزية باعتبارهما يمثلان الشهوة والروح على التوالي، عندها ستبدأ في سماع الكلمات بطريقة مختلفة – وفجأة تجد لـ"الحُب السري المظلم" وقعاً جديداً، ومليئاً بمعنى شؤمي في حياتك الخاصة.

هذا النقد ليس بمثابة القول "هذا هو ما تعنيه القصيدة"، وكأن بوسعك أن تطرح القصيدة جانباً وأن تتبنى لها رؤيتي الأنيقة لها. إن القصيدة ليست وسيلة للوصول إلى معناها، وإلا لكانت ترجمة هذا المعنى بدون اللجوء للبناء الشعري تفي بالغرض. إنني أريدك أن تعاين تجربة مختلفة مع القصيدة، ودفاعي النقدي هدفه تحديداً هو إحداث تغيير في رؤيتك ومنظورك لها.

ونفس الدفاع النقدي يمكن تطبيقه على مجال العمارة والنحت ومع الروايات والمسرحيات، كما يمكن تطبيقه على الموضوعات الطبيعية كذلك، مثل المناظر الطبيعية والزهور. وفي كل حالة، نلمس وجود شيء اسمه التفكير العقلاني، والذي يتمثل

(1) Oh rose, thou art sick:|The invisible worm \ That flies in the night.

هدفه في إحداث تغيير في الرؤية. وعلاوة على ذلك، فإن أي دفاع منطقي لا يستهدف إحداث تغيير في الرؤية لا يمكن اعتباره دفاعاً نقدياً: فلن يكون شيئاً مهماً بالنسبة لموضوع هذا التغيير، باعتباره موضوعاً للأحكام الإستطيقية. ويمكنك أن تتأكد من ذلك بالتفكير في الطريقة التي يمكن أن تُجيب بها أسئلة على غرار ما يلي: هل الجراند كانايون Grand Canyon تحبس الأنفاس أم مُبتذلة؟ هل فيلم Bambi مثير للعواطف أم سخيف؟ هل رواية مدام بوفاري Madame Bovary تراجيدية أم قاسية؟ هل أوبرا الناي السحري Magic Flute طفولية أم بهية الجمال؟ هذه أسئلة حقيقية، ويدور حولها أيضاً جدل ساخن. ولكن النقاش حولها يعني أن تقدم تجربتك لها وأن تقدمها باعتبارها إما ملائمة أو صحيحة.

البحث عن الموضوعية

هب أنك قبلت بصفة عامة الرؤية التي كنت أدافع عنها منذ قليل – أي وجود نوع من التفكير العقلاني الذي هدفه وضع الأحكام الإستطيقية، وأن هذه الأحكام محدودة ومحكومة بتجربة الفرد الذي يصدرها. ولعلك تتساءل عما إذا كان هذا النوع من التفكير العقلاني يتسم بالموضوعية، من حيث تجذره واستدعائه للقواعد المُقنعة لكافة الكائنات العاقلة. في الواقع، هناك عدة اعتبارات مهمة تفيد العكس.

أولاً : إن الذوق متجذر في سياق ثقافي أوسع، والثقافات (على الأقل بالمعنى الموجود في أذهاننا الآن) لا تتسم بالعمومية المطلقة. وهدف هذا المفهوم للثقافة هو تسليط الضوء على الاختلافات المهمة بين أشكال الحياة الإنسانية وما يُشعر الناس بالرضا عنها. تأمل مثلاً ألحان الموسيقى الهندية الكلاسيكية، ستراها تستند إلى تاريخ طويل من الاستماع والأداء، وهذا التاريخ يعتمد على النظام المرتبط بطقوس دينية ونمط حياتي يتسم بالتقوى والورع. إن التقاليد والتلميحات والتطبيقات الخاصة بهذه الثقافة تحيا في عقول وآذان من يعزفون ويستمتعون بهذه الموسيقى، ولا يمكن تحديد الاختلاف بين الأداء السيئ والجيد بناء على أسس يمكن تطبيقها بنجاح في تقييم سيمفونية لموتسارت أو عمل من أعمال الجاز.

ثانيـاً: وكما أشرنا في الفصل الأول، لا توجد علاقة استدلالية بين المقدمات والنتائج عندما تكون النتيجة حكماً ذوقياً. فأنا أتمتع دوماً بالحرية في رفض أي دفـاع نقدي، في حين لا أمتلك حرية أن أرفض استدلالاً علميـاً صـالحاً أو دعـوة أخلاقية صالحة.

وأخيراً: علينا الإقرار بأن أية محاولة لإرساء معايير موضوعية تهدد ذات المشروع الذي تهدف هذه المعايير للحكم عليـه. إن القواعـد والمـدركات هـدفها الارتقـاء عليها، ولأن الأصالة وتحدي القواعد الراسخة أشـياء جوهريـة في المـشروع الإستطيقي، فيجب إدراج عنصر الحرية في أي مسعى للجمال، وسواء أكان هذا الجمال هو الجمال العادي، أو كانت الأشكال الأكثر رقياً من الجمال.

كيف يجب أن يكون ردنا على هذه الدفوع المنطقية؟ إن من المهم بدايـة الإقـرار بأن التفاوتات الثقافية لا تعني غياب بعض القواعد الشمولية الـتي تنطبـق علـى كافـة الثقافات. كما لا تعني أن هذه القواعد الشمولية، إن وجـدت، لا تكمـن جـذورها في طبيعتنا، أو لا تشبع اهتماماتنا العقلانية في أكثر مستوياتها أساسية. فالإيمـان بالتناسـق والنظام والتناسب في الأبعاد وانغلاق الأشكال والانسجام وكذلك الجدّة والإثارة كل هذه العناصر تبدو متأصلة في النفس البشرية. وقد صارت الآن هذه الكلمات بـالطبع مبهمة المعنى وغامضة، وقد يحق لك أن تعترض على أن هـذه المعـاني نفـسها تتمـزق على امتداد الخطوط الفاصلة بين كل ثقافة وأخـرى. فمـثلاً ارتـأى مواطنـو العـصور الوسطى المُبكّرة الرباعيات تعبر عن انسجام النغمات، فيما الثلاثيات متنافرة: أما نحن فنراها حالياً على العكس تماماً. وكان التناغم بالنسبة للإغريق يتألف من العلاقـة بـين الأصوات المتتابعة في اللحن، وليس في انسجام وتوافق الأنغام المتزامنة. وهلم جرا.

الموضوعية والشمولية

ما سبق يقودنا إلى مُلاحظة أكثر أهمية، وهي أنـه في الأمـور المتعلقـة بالأحكـام الجمالية تنفصل الموضوعية عن الشمولية universality. وفي العلوم والأخلاق، يكون البحث عن الموضوعية بحثاً عن نتائج سليمة بشكل شمولي – وهي نتائج ينبغي علـى كل كائن عاقل أن يقبلها. أما في الحكم على الجمال، فيكون البحـث عـن الموضـوعية لأجل أشكال صالحة وراقيـة مـن التجربـة الإنـسانية – أشـكال تـستطيع فيهـا الحيـاة

الإنسانية أن تنمو وفقاً لاحتياجها الداخلي وتحقق التجلي المثمر الذي نشهده في سقف كنيسة سيستين في (بارسيفال) أو في (هامليت). ليس هدف النقد أن يقول لك أنك ينبغي أن تحب هاملت مثلاً: بل يهدف لأن يكشف رؤية الحياة الإنسانية التي تحتويها المسرحية وأشكال الانتماء التي تدافع عنها، وإقناعك بقيمتها. إنه لا يزعم بأن هذه الرؤية للحياة الإنسانية صالحة على المستوى الشامل. وهذا لا يعني عدم إمكانية عقد مقارنات بين الثقافات المختلفة، بل يمكنك بالتأكيد أن تقارن مسرحية مثل هاملت مع مسرحية عرائس لمؤلف مثل شيكاماتسو على سبيل المثال: وفي الواقع لقد سبق أن عُقدت هذه المقارنة من قبل. ثمة أعمال من المسرح الياباني تسخر من الحياة الإنسانية (مثل الكوميديا الكابوكية "هوكايبو"، على سبيل المثال)، وهناك أعمال تمجّد من هذه الحياة، والتساؤل عن عما إذا كانت (لو ماريا جدي فيجارو) لـ (بوماركياس) تنطوي على معالجة أكثر عمقاً للحياة الجنسية الإنسانية عن مسرحية (هوكايبو) هو تساؤل ينطوي على معنى.

والاعتراض بأن الأسباب الإستطيقية تتسم بالقدرة على الإقناع النقي لا تفعل شيئاً أكثر من أنها تكرر هذه النقطة، وهي أن الحكم الإستطيقي متجذر في التجربة الموضوعية. ونفس الأمر ينطبق على الحكم على الألوان. أو ليس من قبيل الحقائق الموضوعية أن الأشياء الحمراء لونها أحمر، والأشياء الزرقاء لونها أزرق؟؟

القواعد والأصالة

ربما يكون الاعتراض الأخير أكثر جديّة. قد تكون هناك قواعد للذوق، ولكنها لا تضمن الجمال، وجمال أي عمل فني قد يكمن تحديداً في فعل التعدي عليه. فالمقدمات الثمانية والأربعين لباخ توضح كافة قواعد التأليف الفوجالي fugal: ولكنها تحقق ذلك من خلال إطاعتها بشكل إبداعي، من خلال إظهار الكيفية التي يمكن استخدامها بها كمنصة يمكن الانطلاق منها إلى نطاق أعلى من الحريّة. إن الاكتفاء بطاعتها سيكون مدعاة للتبلد، كما هو الحال في كافة التمرينات التي نبدأ منها دروسنا في مزج الألحان counterpoint.



شكل رقم (14): مايكل أنجلو: سلالم المكتبة اللورنتية: الجمال والنظام الذين يسخران من القواعد

وبالمثل في المِعمار، قد تكون هناك مبانٍ نفهمها باعتبارها محكومة بالقواعد، مثل البارثينون: ولكن هذا لا يفسّر ما تتمتع به من كمال. إن صفاء وقوة الارثينون تنبع من هذا العنصر الإبداعي الإضافي – أي الحجم والتناسب والتفاصيل التي تنبع من التفكير الذي يبدأ عندما يتوقف إتباع القواعد. ومرة أخرى، هناك الجماليات التي تنبع من التحدي الصريح للقواعد، كما هو الحال في المكتبة اللورنتية لمايكل أنجلو.

إن من الواضح تماماً أنه لا يوجد هناك "إتباع للقواعد" أو "تحدّ للقواعد" في الطبيعة. ومع ذلك، فإن هناك أشكال من التناظر والانسجام والتناسب، كما نجد في الطبيعة أيضاً غياباً لا يقل جمالاً لهذه العناصر. لقد كان مفكرو القرن الثامن عشر، الذين رغبوا في اتخاذ الجمال الطبيعي كأنموذج قياسي في موضوع الجمال، سريعين في تبني التناقض الذي عبّر عنه (بيرك) بين الجميل والمهيب. نفس الأمر ينطبق في مجال الفن، حيث يمكننا التمييز بين الأعمال التي تسعدنا بما تتمتع به من نظام وانسجام والكمال المحكوم بالقواعد الذي تبديه، مثل فوجات باخ والـ (هولي فيرجنز) لبيليني، أو غنائيات (فيرلين)، وبين تلك الأعمال التي، على العكس، تسعدنا بتحدي وإزعاج أنظمتنا الروتينية، من خلال إلقاء قيود الالتزام وتحقيق التميز على التقاليد الذي تنتمي إليها، مثل (الملك لير) أو السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي. ولكن بمجرد أن نقوم بهذا التمييز، فإننا ندرك أنه، وحتى في أكثر الأعمال نظاماً وحكماً في القواعد، لا توجد طريقة لتثبيت "معيار للذوق" بالاعتماد على القواعد. فليست القواعد هي التي تعجبنا في أي فوجية لباخ ولا في حورية لبيلي، ولكن طريقة استخدامها. إن من يسعون لمعيار في القواعد يضعون أنفسهم في مرمى تفنيد هذا المعيار عندما يُشار إلى طاعة القواعد باعتبارها إما غير ضرورية أو

غير كافية للجمال. وذلك لأنها إن كانت كافية، فإن بوسعنا ساعتها اكتساب الذوق بشكل غير مباشر، وإذا كانت ضرورية، فإن الأصالة لن تعد علامة على النجاح.

معيار الذوق

أين نبحث إذن عن معايير لأحكامنا على الجمال؟ أم أن بحثنا هو عن سراب؟ في أحد مقالاته الشهيرة، حاول (هيوم) تحويل ركيزة المناقشة، قائلاً بأن الذوق هو شكل من أشكال التفضيلات الشخصية، وهذا التفضيل هو المقدمة، وليس النتيجة لأحكامنا على الجمال. ولتثبيت المعيار، علينا أن نكتشف (الحَكَمْ الموثوق) وهو الذي ذوقه وأسلوبه في التمييز هو أفضل دليل إلى...

دليل إلى ماذا؟ إننا نلمس منطقاً دائرياً هنا: فالجمال هو ما يراه الناقد الموثوق، والناقد الموثوق هو الشخص الذي يرى الجمال. ولكن هذه الدائرة المنطقية هي ما يجب أن نتوقعه: فبالنسبة لـ(هيوم)، تعد رؤية الشيء باعتباره جميلاً مسألة "طلائه بالألوان المُستعارة من الشعور الداخلي". إن المعيار هنا – إن وجد – لا يكمن في خصائص الشيء ولكن في مشاعر الحَكَمْ. ولذلك، يقترح هيوم أن نترك هذه المناقشة العقيمة للجمال، ونركز بدلاً منها على الخصائص التي نُعجب بها ويجب أن نُعجب بها في الناقد – وهي خصائص مثل رهافة الحس وحسن التمييز والبصيرة.

ولكن حتى هذا الاقتراح يفتح أمامنا بابا آخر من التشكك: لِمَا ينبغي أن تكون هذه الخصائص تحديداً هي التي نعجب بها؟ فحتى ولو بدا من الطبيعي، في اسكتلندا عصر (هيوم)، الإعجاب برهافة الحس وحسن التمييز، إلا أنه لم يعد طبيعياً بنفس القدر اليوم، حيث صارت المظهرية والجهل، والتي تركها حكماء عصر التنوير، تستحوذ على الانتباه والإعجاب الذي كان من نصيبهم يوماً.

أهنا ينبغي أن نتوقف عن المناقشة وننفض أيدينا عن هذا الموضوع ؟ لا أعتقد، فحجة (هيوم) تدل على أن الحكم الذوقي يعكس شخصية من يقوم به، والشخصية مهمة. فخصائص الناقد الجيد – كما رآها (هيوم) – تشير للأخلاقيات التي يراها (هيوم) ذات أهمية كبيرة في مسلك المرء في الحياة، وليس فقط في تمييز الخصائص الجمالية. في تحليلنا السابق، كنا نجد من الموضوعية في أحكامنا على الجمال قدر ما نجد

في أحكامنا على الأخلاق والرذيلة. إن الجمال يمتد بجذوره في نظام أشياء مثـل الخـير. إنه يتحدث إلينا، على نحو ما تتحدث الفضيلة إلينا، عن الإنجاز الإنساني: لـيس عـن الأشياء التي نرغبهـا، ولكـن عـن الأشـياء الـتي ينبغـي أن نرغـب فيهـا، لأن الطبيعـة الإنسانية في حاجة إليها. ولعل هذا ما يدفعنا لأن نعيد طـرح الإشـكالية القديمـة عـن العلاقة بين الجمال والأخلاق.

الفصل السابع

الجمال الفني والأخلاق

دور الفن في المجتمع الفاضل

الفصل السابع

الجمال الفني والأخلاق

العلاقة بين الأخلاق والفن هي أحدى الإشكاليات التي تضرب بجذورها في تاريخ الفكر الجمالي منذ اليونان قديما وحتى الفكر المعاصر. وهي أيضا من القضايا التي تثار في سياقات عديدة، وتغدو طرفا في مناقشات أخرى كحرية التعبير والإبداع وعلاقة الفن بالواقع وتأثير الفن في المجتمع...إلخ. وغالبا ما يتجدد النقاش حول علاقة الفن بالأخلاق، عندما يأتي العمل الفني متضمنا بعض الإيحاءات أو المشاهد أو الدعاوى اللاأخلاقية، وفي الأغلب يكون مضمونها متعلقا بالجنس. وهنا يثار الرأي العام وتقام الدعاوى التي تطالب بمصادرة هذا العمل ومنع تداوله على أساس أنه عمل فني "فاضح" أو "يدعو إلى الانحلال" أو "مفسد للأخلاق" أو غير ذلك من الأوصاف التي يتم ترديدها على نطاق واسع من قبل جمهور المتلقين للعمل الفني، أو حتى من قبل بعض المختصين. والواقع أن هذه القضية من القضايا التي لن تحسم أبدا، وستظل دائما موضع خلاف وجدل بين الجميع، وستظل أسئلة من قبيل ما هي حدود الإبداع الفني؟ هل الفنان حر أم مقيد؟ ما هي مسؤولية الفنان تجاه مجتمعه وتجاه المتلقين لأعماله الفنية؟(*)

(*) ليست العلاقة بين الفن والأخلاق مرهونة بمجتمعاتنا العربية التي تختزل دائما الأخلاق في الجانب المتعلق بالجنس فقط، بل هي علاقة ما زالت تسيطر على أذهان المتلقين بصرف النظر عن انتماءاتهم القطرية أو الايديولوجية. ولا يخفى على أحد أن الغرب قد منع العديد من الأعمال الفنية وقام بمصادرتها بدعوى أنها خادشة للحياء ومنافية للذوق العام، ومن هذه الأعمال رواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف، وأفلام "رقصة التانجو الأخيرة"، "العشاء الأخير للمسيح"، و"البرتقالة الآلية".....لكن في حين تخلص الغرب الآن من تلك الرؤية الأخلاقية الضيقة للأعمال الفنية، ما زالت تلك الرؤية مسيطرة على غالبية المتلقين للأعمال الفنية في عالمنا العربي.

الواقع أنه إذا كانت علاقة الفن بالأخلاق من الموضوعات التي يعاد طرحها باستمرار على نطاق شعبي (أعني من قبل المتلقين العاديين للعمل الفني)(*)، فإنها طرحت مرارا وتكرارا داخل سياق آخر، هو سياق الفكر الجمالي والنقد الفني. فتلك العلاقة كانت مثار خلاف بين العديد من فلاسفة الجمال والكثير من النقاد.

كان الارتباط بين الفن والأخلاق ارتباطا جوهريا عند اليونان قديما، فكان ثمة اختلاط وامتزاج بين ما هو فني وما هو أخلاقي. ومن هنا يمكن القول اليونان لم تكن لديهم معرفة بالفن في ذاته ولذاته، وإنما كان اهتمامهم به جزءا من اهتمام أكبر بالمشكلات الميتافيزيقية والأخلاقية.

هذا لا يعني بطبيعة الحال التقليل من شأن اليونان ومساهماتهم في مجال الفكر الجمالي، لكن في الوقت ذاته لا يمكن الزعم بأن الاستطيقا أو الجمال في الفن كان يمثل مبحثا مستقلا من مباحث الفلسفة عند اليونان.

ولعل أبرز سمة من سمات الفكر الجمالي اليوناني أن الجمال يحيل فيه دائما إلى ما وراءه أي توجد به قفزات من الفن إلى ما وراء الفن، والأمثلة على ذلك عديدة:

- عند فيثاغورث الجمال يكون مستمدا من نظام ومعقولية العالم السماوي. والصفة المشتركة بين الفن والكون عنده هي ذلك النظام والإئتلاف، أي النسب المنسجمة

(*) من القضايا التي أثيرت على نطاق شعبي واسع وخلقت حالة من الجدل الثقافي في مصر عام 1999 ما عرف باسم أزمة وزارة الثقافة المصرية وكان سبب تلك الأزمة مجموعة من الأعمال الأدبية التي نشرتها وزارة الثقافة المصرية على نفقتها وتضمنت عبارات خادشة وأوصافاً لا تليق بالذات الإلهية (على سبيل المثال الرواية المتواضعة فنيا وليمة لأعشاب البحر للروائي السوري حيدر حيدر). وكان ما حدث أن أحد صحفيي (جريدة الشعب) الناطقة آنذاك باسم حزب العمل (ذي التوجه الإسلامي) قام باجتزاء عبارات من الرواية وقام بنشرها في الصفحة الأخيرة من الجريدة تحت عنوان (ماذا لو قلنا أن رئيس وزراء مصر....) والوصف الذي نسبه لرئيس الوزراء في عنوانه الافتراضي، هو أحد الأوصاف التي وصف بها الروائي الذات الإلهية. ثارت الدنيا وقامت المظاهرات في جامعة الأزهر بسبب تلك المقالة التي أغلقت الجريدة بسببها، وقامت وزارة الثقافة بمصادرة الرواية وعزل رئيس الرقابة على المصنفات الفنية من منصبه. وتجدد الجدل والنقاش الثقافي على مستويات متعددة حول علاقة الفن بالدين والأخلاق وعلاقة ذلك كله بحرية الفنان والإبداع.

التي نجدها في الموسيقى مثلما نجدها في السماء. هذه الفكرة (النظام) ظلت حاضرة في الفكر اليوناني بوصفها معيارا يمكن التمييز من خلاله بين الشيء الجميل وغير الجميل.

- هناك انتقال دائما عند سقراط، وفقا لما أورده أفلاطون عنه، من الجميل إلى الأخلاقي، ومن هنا يهاجم سقراط فنون عصره التي تهدف إلى مجرد المتعة كالعزف على القيثارة أو الناي، ويأخذ على الشعراء كونهم لا يسمعون الناس أي شيء من الممكن أن يجعلهم أفاضل.
- لم يختلف الأمر كثيرا مع أفلاطون الذي كانت تشغله مشكلة الحقيقة، فقد فرق أفلاطون بين معرفة ظنية احتمالية، وهي المعرفة القائمة بالحواس، ومعرفة أخرى يقينية، هي تلك التي يكون مصدرها العقل، ولما كان الفن يعتمد على الحواس والخيال، فقد اعتبره أفلاطون نموذجاً للمعرفة الظنية التي تهدف إلى التضليل والخداع، والتي تبعد عن الحقيقة ثلاث درجات.
- مع أرسطو يظهر البعد الأخلاقي بقوة في فكرته عن التطهير Catharsis التي تحدث عنها في كتاب "السياسة" وجسدها في نظريته عن التراجيديا بكتاب الشعر.

لمصطلح التطهير دلالة طبية وأخلاقية، فهو في الطب يعني المداواة بنفس المزيج الذي يسبب الداء أو الألم. اما من الناحية الأخلاقية فيشير إلى الهدوء والاستقرار النفسي الذي يحدث عقب الانفعال الشديد الذي تحدثه الألحان المقدسة المصاحبة للطقوس الدينية.

هاتان الدلالتان للمصطلح يظهران بقوة في نظرية التراجيديا الأرسطية، فالتراجيديا عند أرسطو تعمل على تحقيق نوع من التوازن النفسي عن طريق تعديل وتنقية الانفعالات بتفريغ الزائد منها وإيقاظ الساكن وإطلاق المكبوت(1).

كان هذا هو حال الفكر الجمالي اليوناني، فالفن لابد أن يعبر عن قيمة أخلاقية ما ولابد أن يساهم في ارتقاء الأخلاق الاجتماعية، وقد كان هذا هو المعيار الذي

---

(1) راجع تفاصيل هذا في سعيد توفيق، مداخل إلى موضوع علم الجمال، القاهرة: دار الثقافة، 1994، 17-25.

اعتمده معظم فلاسفة اليونان لتقييم الأعمال الفنية والحكم عليها. لقد بلغ الأمر مبلغه مع أفلاطون حينما قال في جمهوريته "علينا أن نبلغه كذلك -أي الفنان- بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا، إذ أن القانون يحظر ذلك. وهكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل، إلى دولة أخرى".

ربما يكون انفصال الفن الحقيقي عن الأخلاق قد ظهر بقوة في رسومات عصر النهضة التي رأت في جمال الجسد الإنساني، وخاصة جسد المرأة، مادة خصبة للتعبير الجمالي. وعلى الرغم من أن معظم فناني عصر النهضة لم يتركوا تأملات نظرية حول هذه القضية، إلا أن الجرأة الفنية التي تجسدت في أعمالهم كانت الرد الأبلغ على تصورات فلاسفة اليونان حول الفن والأخلاق.

هذا الانفصال الذي تم تدريجيا بين الفن والأخلاق، قد بلغ ذروته في أعمال فناني عصر التنوير، وقد قال الشاعر الفرنسي العظيم شارل بودلير "أغبياء البرجوازية الذين يتشدقون دائماً بكلمات من قبيل «لا أخلاقي»، «لا أخلاقية»، «الأخلاق في الفن» وغيرها من الحماقات، يذكرونني بـ«لويز فيلديو» وهي عاهرة بخمسة فرنكات، رافقتني ذات يوم في زيارة إلى متحف اللوفر، وكانت تلك أول مرة تزور فيها هذا المتحف، فاحمر وجهها وراحت تغطيه بكفها وتجذبني من كم السترة، متسائلة أمام اللوحات الخالدة: كيف أمكن عرض كل هذه العورات على الناس؟"

مع منتصف القرن التاسع عشر كان قد تبلور موقفان متعارضان الأول ينادي بأن الفن لابد أن تكون له وظيفة اجتماعية، وهو الاتجاه الذي أطلق عليه اتجاه الفن للمجتمع، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن مهمة الفن هي الارتقاء بالمجتمع، وبما أن الأخلاق هي الدعامة الرئيسية للمجتمع، فإن الفن ينبغي أن يأتي محملا بالقيم الأخلاقية ودافعا إلى الالتزام بها. ويستند أصحاب هذا الاتجاه إلى أن تأثير الفن على المجتمع يفوق كافة الأشكال الأخرى في التعبير، وبالتالي فهو أداة مهمة يمكن توظيفها لخدمة المجتمع والارتقاء به. أما الموقف الثاني فينادي بأن مهمة الفن هي التعبير فقط، دون الالتزام بأية وظيفة اجتماعية ما. فالفن يهدف إلى المتعة الخالصة، وليس شرطا أن يأتي العمل الفني متضمنا لمضامين اجتماعية أو واقعية ما، وإنما الشرط الوحيد هو التعبير الشكلي الخالص الذي يفضي إلى المتعة الجمالية. هذا هو اتجاه الفن للفن.

والواقع أن علاقة الفن بالأخلاق، كما أشرنا، لها صلة وثيقة بموضوع مهم آخر هو حرية الإبداع، وحرية اختيار الفنان لعناصر عمله الفني. فالمشكلة التي تواجهنا هنا هي أن الأخلاق والسياسة والدين إضافة إلى العادات والتقاليد تصنع معا منظومة من القيود التي لو طالبنا الفنان الالتزام بها لما استطاع أن يقدم لنا عملا فنيا واحداً. ولو وضع الفنان في اعتباره أن يرضي كافة الناس بمختلف توجهاتهم وقناعاتهم لما قدم شيئا على الإطلاق. فالفن في النهاية تحطيم للقيود واختراق للمحرمات. والفنان في النهاية يقدم عملا خياليا لا واقعا متحققا، فالشعراء على سبيل المثال يقولون ما لا يفعلون، والسؤال هو كيف أستطيع أن أحاسب الفنان على خياله مهما بلغ من جموح.

هذا لا يعني بحال الاجتراء على المقدسات واللعب على الغرائز والشهوات، فحرية الفنان حرية مسؤولة واعية. والفنان الذي يخاطب جمهوره من خلال الإثارة والشهوة هو في النهاية لا يقدم فنا وإنما ابتذالا، وبالتالي يخرج من دائرة الفن ويدخل دائرة الإسفاف والابتذال، والقاعدة تقول إنه إذا انصرف المتلقي عن المضمون الذي يريد الفنان تجسيده من خلال عناصر عمله الفني إلى منطقة الإثارة والشهوة فإن هذا يعني أن هناك خللاً ما في تقديم الموضوع الفني. وبمعنى آخر إذا خاطب الفن الغريزة والشهوة فإن الفنان هنا لم يقدم عملا جيدا، بل سقط في الابتذال.

يبدو هذا الكلام وكأنه مصادرة على المطلوب أو الوصول إلى النتائج قبل عرض تفصيلي للمقدمات، وبالتالي سنحاول الآن أن نعرض لأهم الآراء التي قدمت حول هذا الموضوع لنناقشها ونستخلص منها نتائجنا.

والسؤال الذي ننطلق منه هنا: هل الأعمال الفنية تغير شخصية المتلقي إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، وتؤثر بذلك في سلوكه الأخلاقي؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل نستطيع نتيجة لهذا أن نحكم على هذه الأعمال على أسس أخلاقية، مثلما نمتدح الناس أو نذمهم؟

بداية نقول إن مجال الأخلاق هو السلوك ومجال الجميل هو الفن، وبالتالي فالمجالان منفصلان عن بعضهما ويتحركان في فضائين مختلفين لا يستدعي أحدهما الآخر. قد يقول قائل ولكن الفن يؤثر في المجتمع ويتأثر به، ونستطيع أن نلحظ ذلك

في بعض السلوكيات التي يكتسبها الناس من الفنون المختلفة والتي تظهر بوضوح في حياتهم اليومية وأبرزها لغة الخطاب المتداولة التي تتأثر كثيرا بالفن، وخاصة فن السينما؟ وهذا حق إلى حد كبير ولكنه مرهون بدرجة وعي المشاهد فيما يتلقاه من أعمال فنية وقدرته النقدية البسيطة (الفطرية) لما يشاهده. وبالتالي يستطيع أن يميز الغث من الثمين، ويستطيع أن ينصرف عن الأعمال المبتذلة أو يضعها في مكانها المناسب.

إن الموقف الجمالي يدعونا للتركيز على العمل "لذاته فحسب". ففيه نهتم بالخصائص الباطنة للعمل، وقيمتها بالنسبة إلى الإدراك الباطن، أما الأخلاق فتهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى، ومن ثم فإنها تؤكد نتائج الفن، أي تأثيره في السلوك، وفي النظم الأخرى في المجتمع، وأوضاع الحياة البشرية بوجه عام. وعلى ذلك فإن علم الجمال والأخلاق يبحثان في خصائص مختلفة للموضوع الفني، ومن هنا فليس من المبالغة القول إنهما يتحدثان عن شيئين مختلفين.

وكما سنرى فيما بعد، فإن أولئك الذين دافعوا عن علاقة "الفن بالأخلاق" يؤكدون بدورهم التمييز بين الخصائص الجمالية والأخلاقية. ذلك لأن كل طرف في النزاع يذهب إلى أن الطرف الثاني يتجاهل خصائص بارزة في الفن الجميل، فأولئك الذين يؤكدون أن الفن ليس موضوعا للتنظيم الأخلاقي يرون أن واضعي الأخلاق الصارمين عاجزون عن تذوق الفن جماليا، أو يتجاهلون عمدا قيمته في ذاته، أما الأخلاقيون فيرون أن خصومهم أشد إغراقا في الخيال وابتعادا عن الواقعية من أن يعترفوا بالتأثيرات الملموسة للفن في الحياة البشرية، أو مفتقرون إلى المسؤولية في رفضهم توجيه هذه التأثيرات لتحقيق السعادة للمجتمع.

ويبدو أن هذه المسألة، على مستوى التنظير، لم تعد في عصرنا هذا مسألة حيوية إلى الحد الذي كانت عليه في الماضي. وبطبيعة الحال فإن مشكلة الرقابة لم تنته، ونحن نرى آثار الرقابة الصارمة في الاتجاه الشمولي الحديث، كما تظهر من آن لآخر في مجتمعنا قضايا هامة تتعلق بالرقابة على الكتب والأعمال السينمائية، ويمكن القول إن للمشكلة بعض الأهمية في نوعي المجتمع السائدين، وذلك لأسباب متعارضة، فأهميتها في المجتمع الشمولي ترجع إلى أن الرغبة في المحافظة على النظام تتوقف على

التيقظ في الإشراف على التفكير والتعبير، كما أن أهميتها في المجتمع الديمقراطي ترجع إلى اهتمام هذه المجتمعات بالحقوق الفردية ورغبتها في مقاومة أي تعد عليها، ومع ذلك فالفن ليست له في الوقت الراهن تلك الأهمية الأخلاقية التي تتسم بها نظم وأساليب اجتماعية أخرى. فالواقع أن هناك مشكلات أخلاقية أكثر أهمية تثيرها التطورات التكنولوجية والاقتصادية والسياسية المختلفة، وهي بالقطع تمس صميم الحياة الواقعية التي يعيشها الإنسان.

ونستطيع أن ننظر للمسألة من ميدان الأخلاق فنقول أن المعايير الأخلاقية في المجتمعات ربما كانت قد أصبحت من المرونة، أو من التهاون، إلى حد لم يعد الفن معه يضرها، حتى لو كانت أقوى تأثيرا مما هي عليه. ذلك لأن تصوير السلوك الجنسي غير المشروع، أو غيره من الأمور، لن يسبب ضررا كبيرا لمجتمع يتغاضى بطريقة ضمنية عن هذه التصرفات أو يقرها.

من ناحية أخرى فإن الأخلاق لها معان عديدة جدا يصعب حصرها، وكل فرد له تصوره الخاص للأخلاق. والمشكلة دائما هي اختزال الأخلاق كلها في جانب أو بعد واحد فقط (غالبا ما يكون البعد الجنسي)، في حين يتم التغاضي عن الجوانب الأخرى للأخلاق التي هي في الواقع أكثر أهمية بكثير. وبالتالي يستحيل أن أجعل من الأخلاق ببعدها الضيق معياراً للحكم على عمل فني ما، متى تحقق اكتسب العمل الفني صفة الجمال ومتى افتقد افتقدها. إن هذا نوع من القصور لأن كل فن ينتج منظومة المعايير الخاصة به من داخله ولا يستعيرها، أو لا ينبغي أن يستعيرها، من ميدان آخر كميدان الأخلاق.

دور الفن في المجتمع الفاضل

تعد محاورة "الجمهورية" لأفلاطون أول وصف منظم لمدينة فاضلة في الفكر الغربي، ولكنها لا تزال أهم وصف من هذا النوع "فالجمهورية" تقف على رأس كل قوائم "الكتب الكبرى" تقريبا في التراث الحضاري، وعلى الرغم من أنها كتبت قبل الميلاد بما يربو على ثلاثمائة عام، فقد كان لها تأثير عميق حتى يومنا هذا، وترجع قدرتها على إلهاب خيال الناس وإثارة إعجابهم إلى ذلك العرض التفصيلي الذي

قدمته لرؤية تتميز عادة بأنها غامضة غير محددة المعالم، ألا وهي الوصول إلى أفضل حياة ممكنة للإنسان.

وتصور "الجمهورية" مجتمعا لا تترك فيه إدارة دفة الحياة للصدف أو للهوى المتقلب، فالحياة الخيرة للفرد لا يمكن أن تتحقق إلا في مجتمع منظم أحسن تنظيم، ومن هنا فمن الواجب ألا تسلم مقاليد الحكم في المجتمع لأولئك الذين يكتسبون السلطة بالطرق المألوفة، أي الشعب والجنود.... إلخ، فأمثال هؤلاء الناس لا تتوافر لهم القدرات التي هي ضرورة لا غناء عنها من أجل توجيه المجتمع. والواقع أن القضية التي يدافع عنها أفلاطون هي أن من الواجب ألا يمسك بزمام الحكم إلا من كان مؤهلا لذلك. وللإنسان في داخل نفسه القدرة على توجيه حياته على نحو من شأنه تحقيق غاياته الأساسية. تلك هي قدرة العقل، وفي استطاعة المعرفة التي يمنحنا إياها العقل، أعني معرفة ما هو خير بحق للإنسان، أن تنقذنا من أنواع الاختيار العمياء، القصيرة النظر، التي تهدم نفسها بنفسها آخر الأمر، والتي نقوم بها في ما يسعدنا من أجل السعادة، وإذن، فليحكم الدولة أولئك الذين توفرت لهم معرفة عقلية بما هو خير لها. فجمهورية أفلاطون هي مجتمع يحكمه الحكماء، أعني "الفلاسفة الملوك" الذين يبتغون في حكمهم سعادة جميع أفراده. وليست محاورة الجمهورية إلا تعبيرا عن أمنية "حياة العقل". وهي في الوقت ذاته تؤكد باستمرار على أن حياة العقل هي وحدها التي يمكن أن تكون الحياة السعيدة آخر الأمر.

وتتسم محاورة الجمهورية، في عدد من المواضع، بالتجريد الشديد، بل إنها قد تصبح أحيانا صوفية، غير أن قدرا كبيرا من المحاور قد كرس لمشكلات عينية مألوفة كالتعليم والزواج، ويعرض أفلاطون بالتفصيل كيف ينبغي أن يمارس الفلاسفة الملوك الحكم، ولا يسمح لهؤلاء بأن تكون لهم أسر أو ملكية خاصة. كما أن هناك أفلاطون يضع برنامجا تعليميا تربويا ينبغي أن ينفذ بقدر كبير من الدقة، أما العاجزون جسميا أو عقليا فيحكم عليهم بالموت. ويرد سقراط المتحدث بلسان أفلاطون، على الاعتراضات التي توجه إلى هذه المقترحات بإشارة إلى أن "هدفنا في إقامة دولتنا هو ضمان أعظم سعادة ممكنة للمجتمع في مجموعه".

أما اقتراحات أفلاطون بشأن الفنون فهي غريبة بعض الشيء، لكنها تتوافق مع منطلقاته المعرفية والأخلاقية. ذلك لأنه يدعو إلى برنامج لتنظيم الفن يبلغ من القسوة والصرامة أشد مما بلغه أي برنامج كهذا في الفكر الغربي، وهناك فقرة مشهورة في محاورة الجمهورية ينبئنا فيها أفلاطون، بما يرى أن من الضروري عمله لأي فنان يرفض الخضوع للتنظيم الاجتماعي "علينا أن ننبئه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا إذ أن القانون يحظر ذلك، وهكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل، إلى دولة أخرى".

ولا يقتصر أفلاطون على طرد هؤلاء الفنانين من الجمهورية، بل يطالب بتوقيع أقصى العقوبة على من لا يخضع منهم لتنظيم المجتمع لو فض العيش فيه. وقد يبدو هذا الموقف الأفلاطوني محيرا، إذ كيف ينفعل افلاطون إلى هذا الحد ضد الفنانين، من بين سائر الناس جميعا؟ ألا توجد أخطار أشد كثيرا تهدد جمهوريته المفترضة؟. وربما تتلاشى حيرتنا لو كان ذلك الذي يطالب بطرد الفنانين فيلسوفاً شديد الجفاف، أو مفكرا ليست لديه حساسية جمالية، إذ لو كان كذلك لكان الأمر مفهوما، حتى لو لم يكن مقبولا، غير أن أفلاطون ليس فيلسوفا عظيما فحسب، وإنما هو أيضا، باتفاق الآراء، فنان عظيم، فمحاوراته، ولا سيما محاورات الفترتين الأولى والوسطى من حياته، هي أعمال أدبية كبرى ذات مستوى رفيع، وفيها سحر خلاب، وخيال جامح، وقوة درامية ووضوح في الشكل. فكيف استطاع فنان عظيم يعيش، فضلا عن ذلك، في عصر من أعظم العصور الخلاقة في التاريخ، أن يَحمل على زملائه الفنانين بكل هذه القسوة.

أول ما ينبغي أن ندركه أن المجتمع الاثيني في العصر الذي عاش فيه أفلاطون، كان يولي الفنون قوة وأهمية كبيرة، والحق أن تأثيرها كان شاملا إلى حد أن اليونانيين لم يضعوا التمييز الذي نعرفه حديثا بين (الفنون الجميلة) والفنون النافعة، وفضلا عن ذلك كان الأدب والموسيقى والرقص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعقيدة والتعليم، إذ كان الشعراء الكلاسيكيون مثل هوميروس وهزيود مصادر مهمة للإيمان الأخلاقي والديني، وعلى ذلك فقد كان هذا التأثير الهائل للفنون واعتقاد أفلاطون أن تأثيرها قد

يكون سيئا في معظم الأحوال، هو الذي جعله يقترح في محاورة الجمهورية، اتخاذ أمثال هذه التدابير الصارمة.

ولا شك في أن تعليم الصغار أمر له أهميته القصوى في المدينة الأفلاطونية. ففي أثناء الطفولة تتكون الخصائص الذي سيحدد مستقبل الشخص طوال حياته، فإذا شئنا أن يشب الصغار مواطنين صالحين في الدولة، فلابد أن تكون أول المؤثرات التي يتعرضون لها مؤثرات صالحة، ومن هنا فلابد من الإشراف بدقة على تعليمهم. على أن الأطفال في اثينا خلال عصر أفلاطون، كانوا يتعرضون لمؤثرات مستمرة من هوميروس وهزيود، اللذين صورا جميع ضروب السلوك الشرير في آلهة العصر القديم وأبطاله، فلا مفر إذن من أن يكون تأثيرهما في الطفل الذي يسهل تشكيله مفسدا. فإذا كان ذلك يشكل عند أفلاطون مصدرا للتهديد فألا ينبغي عندئذ وجود بعض الضوابط على ما يسمح له بقراءته؟ هل "ندع أطفالنا يعيرون أسماعهم لأية أقصوصة يرويها أي شخص، وتتلقى أذهانهم آراء هي في الأغلب مضادة تماما لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون؟" لقد انتقد الكثيرون فكرة الرقابة عند أفلاطون على اساس أنها حد من الحرية. ومن الواضح أنها تحد من الاختيار بالفعل، ولكن أية "حرية" تلك التي تؤدي إلى فساد الطباع، وتهدم سعادة المجتمع ؟هذا هو رد أفلاطون، وهو رد ينبغي أن يؤخذ بجدية حتى لدى أشد أنصار "الحرية" تحمسا.

ولا يريد أفلاطون أن يتعرض البالغون أيضا، فضلا عن الأطفال، لأعمال فنية ذات موضوع مذموم، وفي نهاية الأمر يضيق نطاق الموضوع المسموح به إلى حد بعيد:"أننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس". هكذا صاغ أفلاطون المسألة.

إن أسهل وسيلة لنقد الفن على أساس أخلاقي هو أن توجه هذا النقد إلى موضوع الفن، وأوضح السبل التي يمكن أن يكون الفن بها لا أخلاقيا هي أن يعرض السلوك اللاأخلاقي فحسب، غير أن انتقادات أفلاطون لا تقف عند حد الموضوع، بل إن كل بعد آخر من أبعاد الفن، المادة الحسية، والشكل، والتعبير، يقع تحت طائلة نقده.

إن أفلاطون يعترف بأن المواد المستخدمة في الفن يمكن أن تكون مصدرا لمتعة جمالية كبرى، ولنؤكد مرة أخرى أنه لم يكن غافلا عن أهمية الفن، غير أن المتعة الجمالية ليست كافية لتبرير الفن، وإنما ينبغي أن نبحث عن دور للفن في النمط الكامل للوجود، فأولئك الذين يدافعون عن الشعر ينبغي أن يثبتوا أنه "ليس مجرد مصدر للمتعة، بل هو مفيد للمجتمع وللحياة البشرية". بل إن قدرة الفن على منحنا المتعة إنما تزيد من خطورته إذ أن استجابة الناس للفن تكون أقوى، وبالتالي يكون تأثرهم به أعظم، عندما يستحوذ العمل الفني عليهم.

كذلك فإن الإيقاعات الموسيقية وغيرها من ألوان القوالب الموسيقية تترك انطباعها في النفس. وإذن فلنا الحق في حظر القوالب المتراخية المفتقرة إلى التنظيم. لا يعترف أفلاطون إلا "بالإيقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس"، وهو يحظر تلك المؤلفات الموسيقية التي تعبر عن "الثمل، والتخنث، والخمول".

على أن الأهمية الأخلاقية لا تقتصر على أنواع معينة من التأثير التعبيري، فإذا كان العمل معبرا على الإطلاق، فإنه يثير الانفعال، ولقد كان الفنان الشعبي في أيام أفلاطون، كما هو في أيامنا هذه، يسعى إلى التلاعب بانفعال الجمهور، وكانت أعماله تتيح للمشاهد أن يستمتع بما نسميه اليوم "فاصلا جيدا من البكاء أو الضحك" ولكن حياة العقل تقتضي أن تظل الانفعالات خاضعة لتحكم التفكير العقلي، وليس معنى ذلك أن تقمع الانفعالات كلية، إذ أن أفلاطون ليس زاهدا، ولكن الواجب أن تتجنب التطرف او التهور، لأنها لو تطرفت أو تهورت لقضت على حكم العقل، وهدمت بالتالي السعادة البشرية. وفي هذه النقطة بعينها يتدخل الحكم الأخلاقي في مجال الفنون "فالشعر يثير الجزء الخسيس في النفس ويغذيه، وبذلك يعرض العقل ذاته للدمار، ويقيم في نفس الفرد حكما فاسداً". وهنا نلاحظ أن التأثير الذي يمارسه الفن على الحياة النفسية هو محل نقد أفلاطون. فإذا أطلقنا العنان لانفعالاتنا أثناء مشاهدتنا لمسرحية، فإن شخصياتنا الكاملة تتأثر تأثرا سيئا "إن الشعور بالألم، الذي تزيده رؤية شقاء الآخرين قوة، يكون من الصعب التحكم فيه عندما يصيبنا نحن".

على أننا لا نستطيع أن نشق في قدرة الفنانين على إخضاع أعمالهم للنظام السليم، فهم يتغافلون عن المشكلات الكبرى المتعلقة بسعادة المجتمع، لأنهم في

عمومهم لا يهتمون إلا "باجتذاب الجمهور" وحتى لو لم يكونوا كذلك، فإنهم مخلوقات غير عاقلة، فنشاطهم الخلاق ضرب من "الجنون". ومن هنا فإن أعمالهم ينبغي ألا تنشر بين الجمهور إلا بعد أن يختبرها ويقرها المسئولون عن المجتمع. كذلك لا يمكن أن تكون للفنان حرية تجربة قوالب وأساليب جديدة. فما أن تتضح الفائدة الأخلاقية لقوالب فنية معينة، حتى تحظر كل التجديدات.

الواقع ان أفلاطون لا يحارب الفن في ذاته بل من خلال آثاره. ويخطئ من يظن أن أفلاطون كان مناهضا للجمال ورافضا له، بل هو فيلسوف يدرك أهمية الجمال في تكامل ملكات الفرد، ما يحقق في النهاية استقامة المجتمع. ذلك لأن أفلاطون يدافع عن طريقة كاملة في الحياة تتصف في نظره بالقيمة الجمالية. فمواطنو الجمهورية سيعيشون في بيئة يغمرها التناسق والانسجام. وفي هذه البيئة لا تقتصر السمات الجمالية على ما نسميه "بالفنون الجميلة"، بل إنه من الممكن تعميم الجمال في كل شيء كالنسج والتطريز والعمارة وصنع الأثاث.

وكما أن الوضاعة الفنية تفسد النفس، فإن النظام والجمال يهذبانها، وهكذا فإن الصغار سيعيشون وينتقلون في بيئة يمكنهم فيها أن "يجنوا" الخير من كل ما يحيط بهم، ويتأثروا بكل الأعمال الطيبة التي تتبدى لأعينهم وآذانهم". وعندما يتحدث أفلاطون هنا عن "الخير" فإنه لا يعني القيمة الجمالية فحسب. فهو، كغيره من اليونانيين عامة، لم تكن لديه تلك الفكرة الحديثة عن "الجمالي" من حيث هو مقولة متميزة، بل أنه يميل إلى التوحيد بين القيم الأخلاقية والجمالية، لأنها تشترك معا في النظام والانسجام". وعلى ذلك فعندما "يجني الصغار الخير" من كل ما يتصلون به من الموضوعات، فإن طبيعتهم الأخلاقية تغدو أفضل، وينمون في أنفسهم ذلك التوازن النفسي الذي هو أساس لكل حياة فاضلة سعيدة، (فالإيقاع) والانسجام متغلغلان في أعماق النفس، ويستحوذان عليها تماما فيضفيان.. توافقا على الروح والبدن".

ومع ذلك فأغلب الظن أن هذا لن يرضي القارئ الحديث، بل سيقول: "جميل جدا أن نتحدث عن "الأعمال الرفيعة" وكيف أنها تعلو بالنفس. ولكن ماذا نقول عن بقية نظرية أفلاطون؟ لقد كمم أفواه الفنانين وفرض قيودا قاسية على التذوق الجمالي، وهو قد سلبنا بعضا من أعز قيمنا، باسم "الأخلاق" و"مصالح الدولة".

إن الاقتراح الخاص بالرقابة الصارمة هو من الأمور التي تجعل نقاد أفلاطون يتشككون في قيمة الحياة في مدينته الفاضلة، ولقد شهدنا في القرن العشرين نظما شمولية أكثر مما تحتمل، وفي كثير من الأحيان توصف الحياة اليومية في هذه المجتمعات بأنها باهتة رتيبة إلى حد الإملال. والواقع أن للمرء الحق في أن يخشى هذه الرتابة الشاملة بقدر ما يخشى الاضطهادات وضياع الحرية، وليس من المحتمل أن تكون مدينة أفلاطون الفاضلة بمنأى عن هذه الرتابة. ففيها يضيق الخناق بشدة على موضوعات الفن وأشكاله وأساليبه، فما أكثر ما يضيع، نتيجة لذلك، من الطابع الذي نحس به للحياة، إن الخيال الواسع الأفق للفنان، عندما يسمح له بالانطلاق حرا، يضفي على حياتنا رونقا وجدة، أما في المدينة الفاضلة فإن الفن خاضع للتراث التقليدي إلى حد بعيد، ألن يؤدي به ذلك إلى أن يصبح ثقيلا مملا؟ إننا نعرف إلى أي حد يصدق ذلك على الفن الوطني الحماسي والإرشادي، ويمكننا أن نشير في هذا الصدد إلى التصوير السوفيتي الذي كرس قدر كبير منه لتحية أبطال الثورة وتخليد ذكرى أحداثها التاريخية، كما يمكننا أن نشير إلى الفن العقيم الذي أنتجته ألمانيا في عهدها النازي، وهكذا لا يكاد يكون من الممكن ظهور شعر قوي غني إذا كان يقتصر على "مدح الآلهة والأخيار من الناس".

وإذن فمن المؤكد أنه ستحدث خسارة هائلة، بل خسارة لا تعوض، في القيم المحسوسة للمتعة الجمالية، هذا من جانب المشاهد الجمالي. ولكن الرقابة الأفلاطونية ضارة إلى حد أعظم بالفنان نفسه، فلدى الفنان القدرة على العمل الخلاق، والرغبة فيه، ويعد تحقيق قدراته ولإخراجها إلى حيز التنفيذ أمرا حيويا بالنسبة إليه. ولا بد أن يعاق نمو شخصيته إن لم يستطع أن يطلق العنان لأفكاره الخلاقة: إذ أن في كبت الرغبات الخلاقة إيقافا لنمو الإنسان، وهو عند بعض الفنانين أشبه بحرمانهم من الهواء أو الغذاء. وفضلا عن ذلك فإن هذا يؤدي إلى عزل الفنان عن تكوين علاقة مثمرة مع واحد من أ هم العوامل المؤثرة على فنه، وهو جمهوره، فكثيرا ما تكون الاستجابة الواعية والنقد العميق عاملين لها قيمة لا تقدر، يعينان الفنان في عملية النقد الذاتي، وبالتالي في النهوض بفنه.

فالجمهور يتيح للفنان أن يقيس ما أحرزه من نجاح أو إخفاق. على أننا لا نستطيع أن ننتظر من الجمهور في المدينة الفاضلة أن يقوم بهذه الوظيفة، إذ أن ذوقه لابد أن يكون محدودا، ذلك لأن الذوق لا ينمو ويتسع نطاقه إلا إذا تعرض المدرك لأعمال فنية كثيرة ومتنوعة، وليس من المستبعد أن يصبح الذوق فجا جاهلا نتيجة للرقابة، ولو كان على الفنان أن يقدم أعماله إلى الرقابة قبل أن يستطيع نشرها، فأغلب الظن أن أجرأ تجديداته لن يسمح لها بأن تختبر من خلال استجابة الجمهور لها.

والواقع أن حظر أفلاطون للتجديد هو واحد من أقسى القيود التي يفرضها على الفن، ذلك لأن الفن الجميل يزدهر بالتجريب، وعدم اقتناع الفنان بالتراث الموجود يؤدي إلى تطوير أشكال جديدة كالرواية والقصيدة السيمفونية، وكذلك إلى ظهور أساليب فنية جديدة. ولنتصور ما كانت الحضارة البشرية ستفقده لو أن اقتراح أفلاطون وضع موضع التنفيذ في أية فترة من فترات تاريخ الفن. إن من واجبنا أن نسلم بأن بعضا من أعظم أعمالنا الفنية قد خلق عن طريق استخدام قوالب وأساليب تقليدية. كما ينبغي أن نسلم بأنه حدث في عصرنا هذا إغراق متطرف في التجديد لأجل التجديد. ومع ذلك يظل من الصحيح أن الفن السكوني المتحجر يشل الفنان ولا يقدم للمشاهد إلا زادا هزيلا.

ولقد بلغ من اهتمام أفلاطون بالنتائج البعيدة المدى للفن أنه لم يدرك، على ما يبدو، قدرة الفن على إثراء التجربة المباشرة، إنه بالطبع يعترف بأن الفن يستطيع أن يثير الانفعال والخيال، ولكنه يرفض هذين الأخيرين بوصفهما "لذة" و"اهتماما بالشهوات" فهو يتجاهل القيمة الكامنة للاستجابة الجمالية.

إن مفارقة الفنان العظيم الذي يصدر حكما صارما، بل قاسيا، على الفنون تواجهنا مرة أخرى في حالة الروائي الكبير ليو تولستوي ففي ختام كتابه "ما الفن؟" يتساءل عن أيهما أفضل: وجود الفن الحديث كله، بما فيه من غث وثمين، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وهو يجيب عن هذا السؤال بقوله:"اعتقد أن كل شخص أخلاقي عاقل سيحكم في هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون في محاورة الجمهورية "... فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق". وقد يبدو من الغريب جدا أن يقول صاحب "الحرب والسلام" كلاماً مثل هذا.

والواقع أن بعض ما أخذه تولستوي على الفن يتشابه مع ما أخذه عليه أفلاطون. فتولستوي يدين الفن الذي لا يجسد قيماً نبيلة أو يتخذ من موضوعات غير لائقة موضوعا له، والذي يثير بالتالي انفعالات تستحق أن تقمع. هذه الإدانة الأخلاقية وجهها تولستوي بصفة خاصة للفن الحديث الذي رأى أنه يتغذى على مشاعر "الغرور، والرغبة الجنسية، والضجر من الحياة". وفضلا عن ذلك فإن القرن التاسع عشر، شأنه شأن الفترة التي عاش فيها أفلاطون، كان عصر فوران وتجديد هائل في الفنون، ويندد تولستوي بشدة، كما ندد أفلاطون، بظهور أشكال فنية جديدة، وهو، مثل أفلاطون أيضا، يرفض الفكرة القائلة إن مبرر وجود الفن المتعة التي يحدثها للمتلقي، ويرى أن الخطأ الأساسي الذي ارتكبه الفن منذ عصر النهضة هو أنه كرس نفسه لهذا الهدف وحده. فالعالم الحديث يطلق اسم "الجميل" على كل ما يقدم متعة منزهة عن الغرض، غير أن الجمال لا يستطيع أن يبرر ذاته، بل ينبغي أن يقاس تبعا لمقتضيات الأخلاق "فكلما استسلمنا للجمال، ازددنا ابتعاداً عن الخير" وسوف نرى بعد قليل الأسس التي يرتكز عليها تولستوي في انتقاداته هذه.

على أن هناك انتقادا واحدا عند تولستوي، ربما كان هو الانتقاد الذي كان تولستوي أعمق شعورا به من بين كل الانتقادات الأخرى، ولا نجد له نظيرا عند أفلاطون، هذا الانتقاد يعكس قلقا شديدا على "الإنسان العادي" وحبا عميقا له، وهو موقف أقرب صلة إلى العالم الحديث منه إلى العالم القديم. فتولستوي يؤكد مرارا وتكرارا على "ضياع أرواح بشرية غالية" في سبيل الجهود الفنية، فمن الملاحظ أولا أن الفنانين يبددون حياتهم محاولين اكتساب السيطرة على المادة التي يستخدمونها، كما يبددونها في عملية الخلق، ذلك لأن دارسي الفنون جميعا ينبغي أن يقضوا ساعات لا نهاية لها في التدريب والتحضير" فتنحط هممهم إلى حد لا يعودون معه يصلحون لأي شيء سوى النفخ في الأبواق والتجول ممسكين بحربة ومرتدين أحذية صفراء". ولكن الأهم من ذلك أن أداء الأعمال الفنية وعرضها يقتضي جهدا لا حد له من أناس ليسوا هم أنفسهم بفنانين. فبعض هؤلاء الناس يشتغلون في حرف مرتبطة بالفن، كإعداد المسرح، والطباعة.... إلخ. ولكن عددا أكبرا من هؤلاء بكثير ليست لهم حتى صلة غير مباشرة بالفنون هؤلاء هم العمال الذين يقدمون الأساس الاقتصادي الذي

يرتكز عليه الفن، والذين ينتجون ضرورات الحياة. وعلى ذلك فإن الفنان، الذي ليس منتجا مثلهم، هو كائن طفيلي من الوجهة الاجتماعية: فالفن (الجميل) لا يمكن أن يقوم إلا على عبودية جماهير الشعب.

يتغافل تولستوي هنا بطبيعة الحال عن الأهمية الحضارية للفن، فمن المؤكد أن الفنون تساهم في الحضارة، وكما يقال فإن الفن هو مرآة المجتمع، وإذا أردت أن تقيس ما وصلت إليه حضارة ما من الحضارات فيكفيك أن تراقب مدى تطور وارتقاء الفنون فيها. والواقع أنه ما من دولة من الدول المتطورة الآن إلا ولها حضور كبير على المشهد الفني العالمي، كما أن لحظات الذروة في تاريخ تطور الفنون هي ذاتها لحظات الذروة في تاريخ تطور الحضارات. وهذه النظرة التي ينظر من خلالها تولستوي للفنان على أن لا يبذل جهدا حقيقيا أو أنه يضيع وقته فيما لا طائل منه تتغافل عن كل هذا والغريب أنها تصدر من فنان كبير مثله، وإذا كان الفن ترفاً اقتصادياً، كما يذهب إلى ذلك تولستوي، فإنه بالأحرى ذلك النوع من "الترف" الذي لا تكاد الحياة بدونه تكون جديرة بالعيش.

إن تولتستوي – شأنه شأن جميع النقاد الأخلاقيين – ينظر إلى الفن في سياقه الاجتماعي، فهو يرى أن أعظم فن هو ذلك الذي يعكس "الإدراك الديني" لعصره، ويستخدم تولتستوي صفة "الديني" للدلالة على فكرة "معنى الحياة" ومثلها العليا، فالفن يستطيع أن يقوم بدور حيوي في نشر الدين والتبشير به. إذ أنه لما كان هو وحده "لغة الانفعالات" فإنه قادر على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا لعصر معين، "ولابد أن تحل محل (المشاعر) الأقل شفقة وأشد ضرورة لهذه الغاية، هذا هو هدف الفن"، وهنا يعد الفن أداة للإصلاح الاجتماعي والأخلاقي.

غير أن الجزء الأكبر من الفن الحديث، فيما يرى، قد أخفق في هذا المجال، فبدلا من أن ينشر "أسمى المشاعر وأفضلها" كرس جهوده لجلب اللذة فحسب، ولكي يحقق هذا الغرض، استغل الانفعالات المرتبطة بالجنس. فالفن الحديث قد أدار ظهره لما يعده تولستوي "الإدراك الديني" الأساسي في عصرنا، وهو الدعوة إلى إخاء الناس جميعا الذين يجمعهم الحب ويتساوون أمام إله المسيحية. ويرى تولستوي أن "المهمة التي يتعين على الفن تحقيقها" هي جعل شعور الحب المتبادل "هو الشعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم" ومن ثم فلا يمكن السماح في الفن إلا بنوعين من الانفعالات فقط، هما

انفعالات المسيحية و"المشاعر البسيطة للحياة المعتادة"، وهي المشاعر المتاحة للناس جميعا بلا استثناء، والتي يستطيع أن يتذوقها الجميع دون تدرب أو مران، ودون مساعدة من النقاد الفنيين، مثل هذا الفن قادر على أن يؤلف بين الناس.

ويرى تولستوي أن التأثير الأخلاقي و"الديني" للفن هو مقياس جودته، ويطبق هذا المعيار بكل دقة، ويصل إلى نتائج بعثت خيبة الأمل في نفوس معظم قرائه، ذلك لأنه يحمل على بودلير في الشعر، والانطباعيين في التصوير، وفاجنر وبرامز وريشارد شتراوس في الموسيقى، وذلك لأن جدة أعمالهم أو غموضها يجعلها بعيدة، من وجهة النظر الانفعالية، عن استيعاب الإنسان العادي. كما يرفض تولستوي روائع مثل "دون كيخوت"، ويدافع عن "كوخ العم توم". ولعل الحكم الذي أثار دهشة كبيرة، هو ذلك الذي أصدره على سيمفونية بيتهوفن التاسعة، فهو يرى "دون شك" أنها "ليست عملا فنيا جيدا".

بطبيعة الحال لا يعني اتخاذ موقف نقدي من أفلاطون وتولستوي وكل من يتخذ من الأخلاق معيارا لتقييم الفنون، أي نوع من أنواع الاستخفاف بالأخلاق أو التقليل من القيم الإنسانية النبيلة. فالواقع وتاريخ الفنون يؤكدان أن أعظم الأعمال الفنية في التاريخ عموما، والتي ما زالت تكتسب قيمتها حتى الآن، تحمل في داخلها بعض من القيم الإنسانية أو تتماس معها على أقل تقدير، وفي الغالب تأتي هذه الأعمال محملة بدلالات روحية، أي أنها تخاطب الروح أكثر مما تخاطب الحواس. وإذا سألنا أيا من النقاد المرموقين عن أهم الأعمال التي يفضلونها، ستجد إجابات معظمهم تدور حول أعمال لها دلالات إنسانية عميقة. ومن المؤكد أن الفن له تأثير هائل على المجتمعات، وأنه من الممكن أن يقوم بوظيفة أخلاقية ما في المجتمعات، كما أنه من الممكن أن تستعين به بعض المؤسسات التربوية في البرامج الخاصة بها. بل إننا نتفق مع تولستوي على أن قيم الإخاء والمساواة هي مُثل أعلى يستحيل الإقلال من شأنها، وربما يكون لها من الضرورة، في وقتنا الحالي، أكثر مما كان له في الوقت الذي دون فيه تولستوي آراءه.

لكن السؤال هو هل يكفي العمل الفني أن يكون متضمنا لقيم أخلاقية نبيلة حتى يكتسب صفة الجمال؟ أم أن القيم الأخلاقية تجعل الفن محتويا على رسالة

أخلاقية نبيلة فقط دون أن يستدعي ذلك صفة حكم أو قيمة الجمال؟ من المؤكد أن القول بأن العمل الفني متضمنا قيمة أخلاقية رفيعة لا يستلزم القول بأنه "جميل"، فليس ثمة ضرورة تربط بين الحكمين، أي أن أحدهما لا يستدعي الآخر، تماما عندما يقال عن شخص ما أنه متميز من الناحية الأخلاقية والسلوكية، فإن هذا لا يعني بحال أنه جميل الهيئة والشكل. والعكس صحيح أيضا فكون امرأة ما "جميلة" لا يستلزم القول بأن أخلاقها "حميدة" أو سلوكها "قويم". هذا من ناحية، لكن من ناحية أخرى قد تكون المسألة متعلقة بالسؤال الآتي: أيهما أفضل أن يأتي الفن محملا بقيم أخلاقية وإنسانية نبيلة أم يأتي متجردا منها؟ سنجد هنا أيضا رأيين: الرأي الأول يقول إن هدف الفن ووظيفته تحقيق نوع من المتعة لدى المتلقي ومتى تحققت هذه المتعة فإن الفن هنا قد حقق المنشود. والرأي الآخر يقول إن الفن أداة من أدوات التواصل له أهداف تتجاوز المتعة، وبما أنه الأداة الأكثر أهمية فإنه ينبغي استغلاله لخدمة المجتمع مادام هذا لن يخل بقواعد التشكيل الفني.

يبدو هذا الرأي وجيها إلى حد كبير. والواقع أن المسألة مرتبطة أكثر بمدى تطور المجتمعات ورقيها. ففي المجتمعات المتخلفة المليئة بالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (كما هو حال المجتمع المصر على سبيل المثال)، يبدو من الضروري أن يمارس الفن دورا اجتماعيا ما، لابد بصورة أو بأخرى أن يتماس مع هذه المشكلات وأن يكون انعكاسا لها. لا ينبغي للفن أن يتجاهل قضايا المجتمع ويسبح في عوالم وموضوعات خيالية لا تمس الواقع من قريب أو بعيد. وهذا الترف الفني قد يكون انعكاسا لواقع لديه وفرة اقتصادية ولا يعاني من مشكلات اجتماعية وسياسية تهدد كيانه، كما هو الحال في السينما الأمريكية والأوروبية التي تعالج معظم أفلامها قضايا خيالية أو افتراضية. والواقع أن الموضوع برمته يعود إلى مسؤولية الفنان ومدى إحساسه بقضايا مجتمعه ودوره فيها. لكن هذا لا يعني أيضا أن الفن المحمل بقضايا اجتماعية ما لابد أن يكون متميزا وذا مكانة رفيعة، بل الأمر يتوقف على كيفية معالجة الفنان لتلك القضايا، ومدى تماسك القالب التعبيري واتساقه.

والواقع أن ارتقاء الذوق الجمالي للجمهور ليس إلا واحدا من العوامل التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار. فإذا كان المرء يأخذ بوجهة النظر النسبية، فإن ممارسة

الرقابة أو عدم ممارستها لابد أن يتوقف على حقائق الموقف الخاص. وهذه الحقائق شديدة التعقيد في كل الأحوال تقريبا. فليس من المحتمل أن تكون للعمل الفني، في ذاته وبذاته، تأثيرات تؤدي إلى الفتنة أو الفساد، وإنما الواجب أن ينظر إليه في ضوء المناخ العام للرأي الأخلاقي والسياسي والاجتماعي في ذلك العصر، وهكذا فإن الأعمال الفنية التي يمكن أن يسمح لها بأن تمضي دون تنظيم في فترة معينة من تاريخنا قد يصبح من المشروع فرض الرقابة عليها في وقت آخر.

إن تولستوي يقول في ختام كتاب "ما الفن؟": "لقد كانت غايتي الوحيدة من كل ما كتبت هي أن اهتدي إلى معيار واضح معقول أحكم به على مزايا الأعمال الفنية". وتلك هي المشكلة التي وقع فيها تولستوي، فقد تصور أن ثمة ارتباط ضروري بين الأخلاق والفن. ونستطيع أن نمضي مع تولستوي حتى النهاية فنتساءل كيف يمارس مثل هذا الفن تأثيره في المشاهد؟ فلنفترض أن المشاهد يشعر بتلك الانفعالات أثناء التجربة الجمالية، فهل يترتب على ذلك بالضرورة أن تكون هذه الانفعالات هي المسيطرة عندما يتخذ قراراته الأخلاقية، ويحيا وفقا لها. إن مجرد التعرض لتأثير انفعالات المسيحية لا يضمن أن تصبح هذه الانفعالات هي "الغريزة" التي نسلك على أساسها في الحياة. ويصعب أن نتخيل أن يؤثر الفن في الشخصية بنفس الطريقة التي تؤثر بها الدعوة الأخلاقية أو الإرشاد الديني، لأن المتلقي في النهاية موقن أن ما يشاهده مهما تضمن من قيم إنسانية نبيلة محض خيال. وربما يمثل هذا أحد العوائق الهامة للتأثير الإيجابي للفن في الحياة. فسلوكنا العملي يرتكز على أساس ما نؤمن به "حقا"، لا على أساس ما "وافقنا عليه" من أجل التجربة الجمالية. فالعمل الفني في النهاية هو اتفاق مضمر بين الفنان والمتلقي، يسلم المتلقي ذاته للفنان، ليدخله هذا الأخير إلى عالمه.

(ومن الجدير بالذكر أن تولستوي ذاته – شأنه شأن معظم الكتاب الروسيين الكبار في القرن التاسع عشر – قد عانى من الرقابة الشديدة التي كانت تطبق في ذلك الحين).

لا شك في أنك سمعت من قبل عبارة "الحياة لأجل الفن". هذه العبارة كانت قد استخدمت لأول مرة في بداية القرن التاسع عشر، وكانت تلخص بإيجاز ذلك المفهوم

الذي سيطر على قدر كبير من علم الجمال الحديث، وهو مفهوم النزاهة الجمالية. فشعار "الفن لأجل الفن" (أو الفن للفن) يقول إن العمل يوجد لكي يقدر لذاته، لا لأي غرض آخر، ومن هنا فإنه يمثل احتجاجا على أولئك الذين يجعلون الفن خادما لهدف آخر. وهو موجه ضد الأخلاق، مثل أفلاطون وتولستوي، الذي يؤكد النتائج النفسية والاجتماعية للفن، وهو يعلن تحرر الفن من النزعة الإرشادية والدعائية، فليس ثمة شيء اسمه كتاب أخلاقي أو لا أخلاقي. بل إن هناك كتبا جيدة التأليف وأخرى رديئة التأليف، وهذا كل ما في الأمر. كذلك فإن شعار "الفن لأجل الفن" إنما هو رد على من يعيبون على الفن كونه "عديم الفائدة". فلماذا يكون الفن مرغوبا فيه لأجل شيء، إذا كان مرغوبا فيه لذاته؟. ولقد كان شعار "الفن لأجل الفن" صيحة تجمع للفنانين والنقاد الذين ثاروا على الروح التجارية في عصورهم، ووضعوا في مقابل السعي المتواصل إلى اقتناص المال والطموح العملي، النشاط الوحيد الذي بدا في نظرهم ذا معنى، ألا وهو الاستمتاع المباشر، المكتفي بذاته وبالقيمة الجمالية. ومن هنا فإنهم سخروا من فكرة "عدم منفعة" الفن "إن الفن حرية، وترف، وإثمار، وازدهار للروح المتحررة من الشواغل العملية. والتصوير، والنحت، والموسيقى، لا تخدم شيئا على الإطلاق".

إن شعار "الفن لأجل الفن" يساعد على إعادة التوازن الذي أخل به أفلاطون وتولستوي، فالتأكيد على أن الفنون "لا تخدم شيئا على الإطلاق" هو تصحيح للاعتقاد بأن الفن أداة مفيدة للصلاح الأخلاقي، إذ أنه يعيدنا مرة أخرى إلى القيمة الكامنة للفن الجميل.

لهذا نستطيع أن نعد "الفن لأجل الفن" دفاعا عن التجربة الجمالية للفن، غير أن شعار "الفن لأجل الفن" أصبح يعني أكثر من ذلك، إذ أصبح يدل على طريقة كاملة في الحياة. وعند هذه النقطة يصبح نظرية من النظريات التي تندرج تحت موضوع "الفن والأخلاق".

كان لأفلاطون وتولستوي فهماهما الخاصان للحياة الفاضلة للإنسان، وهما يجعلان القيمة الجميلة للفن خاضعة لتلك المُثل العليا. كذلك فإن عبارة "الفن للفن في معناها الأوسع، تحدد أيضا معالم مثل أعلى للحياة. فالحياة الخيرة هي تلك التي نعيش

فيها كل لحظة من التجربة بعمق وثراء، وهي بالتالي خير لمجرد ممارستها فحسب. ومن هنا فإن أنموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية، وهكذا تحول شعار "الفن لأجل الفن" إلى "الحياة لأجل الفن" أو على نحو آخر، الحياة المكرسة للاستمتاع الأصيل بالفن.

إن الحياة عندما تكون عملية، يخدم فيها الحاضر المستقبل، ويتطلع المرء فيها إلى الأمام، آملا أو طامعا، ويحيا كل يوم فيها وفي ذهنه ما قد يسفر عنه ذلك اليوم فيما بعد، ولكن عندئذ قد يمضي اليوم أكمله دون استمتاع بلحظة واحدة، وقد يستنفد المرء أيامه بأكملها في السعي المتواصل وراء ما ينتظر حدوثه، والأسوأ من ذلك أن الحاضر قد يضحي به لا من أجل المستقبل، بل من أجل النظام المتكرر الممل الرتيب، فنحن نذهب ونجيء دون وعي في عالم أصبح معتادا ومألوفا إلى حد مفرط، بحيث فقدت الأشكال والأصوات والمناظر المحيطة بنا كل ما فيها من طرافة وإثارة.

وإذن فقد يكون من الضروري أن نذكر أنفسنا بأن الحياة ينبغي أن تكون خيرا لمجرد أننا نحيا فيها. وهذا ما أعلنه تيار "الفن لأجل الفن" إزاء الحضارة الصناعية في القرن التاسع عشر، فمن الواجب أن نرى ونسمع باستمتاع، وأن نحيا بحيوية وشعور دافق.

وقد ظهر أبلغ تعبير عن هذا الاتجاه في نهاية القرن التاسع عشر في كتاب وولتر باتير "عصر النهضة". وهو يقول في خاتمة الكتاب:

"إن الغاية ليست هي ثمرة التجربة، بل هي التجربة ذاتها.. والنجاح في الحياة هو أن يحترق المرء دائما بهذا اللهيب الحاد، الذي هو أشبه بالجوهرة النفسية، ويبقى على هذه النشوة.. وفي الوقت الذي يذوب فيه كل شيء تحت أقدامنا، فإننا نستطيع أن نمسك بزمام أي انفعال رائع، يبدو أنه يحرر الروح لحفظة واحدة ويرفع آفاقها، أو نتمسك بأية إثارة للحواس، إن فرصتنا الوحيدة تكمن.. في الحصول على أكبر قدر ممكن من النبضات في الوقت الواحد" وأكثر مصدر لهذه التجربة إبداعا هو "حب الفن لذاته.. إذ أن الفن يأتي إليك وقد اعترف صراحة بأن لا يزمع إعطاءك إلا أرفع مستوى للحظاتك وهي تمر، وذلك من أجل هذه اللحظات فحسب".

هذا هو الرد الذي تقدمه نظرية "الحياة لأجل الفن" على اتهام أفلاطون للفن بأنه مفسد، واتهام تولستوي له بأنه مبدد. فالفن أقدر الأشياء جميعا على تبرير وجوده الخاص.

ويقدم كلايف بيل CLIVE BELL، الناقد الشكلي، ردا حاسما على مشكلة "الفن والأخلاق" في العبارات الآتية: " أن الفن فوق الأخلاق، أو الأصح أن نقول إن كل فن أخلاقي لأن.. الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير. فبمجرد أن نحكم على شيء بأنه عمل فني، نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية، ووضعناه بعيدا عن متناول يد الداعية الأخلاقي... إن الفن خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقي البليد الحس أن يتصوره، وفي هذا وحده الكفاية".

إن شعار "الحياة لأجل الفن" يذكرنا بما ننساه في كثير من الأحيان وهو أن الحياة لا تكون جديرة بأن تعاش ما لم تسفر عن بهجة أو متعة كامنة، وكما يقول سبينوزا في عبارة رائعة، فإنه "لا يمكن أن يكون هناك من السرور والمتعة أكثر مما ينبغي".

لقد انتقد أفلاطون الشعراء الكلاسيكيين لتصويرهم رذائل الألهة، وهناك اتهامات مماثلة كانت توجه إلى الفنانين على مر القرون حتى يومنا هذا، ففي القرن الثامن عشر، انتقد هوجارث لتصويره للإباحيين والعاهرات، وفي القرن التاسع عشر، حوكم فلوبير لأنه روايته "مدام بوفاري" أظهرت البطلة في علاقات زنا، وفي القرن العشرين هوجمت أفلام سينمائية نظرا إلى موضوعاتها الإباحية أو غير المكترسة بالمقدسات، فالأخلاق تنظر بقلق إلى النتائج، والحجة هنا هي تلك التي عرضها أفلاطون، وهي أن مشاهدة هذه الأعمال لها نتائج ضارة، لأن المعايير الأخلاقية للمدرك تضعف، وبالتالي يصبح سلوكه شرا. وهناك عدة ردود ممكنة على هذه الحجة.

فمن الممكن أن يشار أولا إلى أن الموضوع ليس عنصرا واحدا في العمل، وأن العمل الكامل هو الذي ينبغي أن يقدر ويحكم عليه جماليا، ولو حكمنا على أساس الموضوع وحده، لكنا أشبه بمن يتخذ الحياة الواقعية "أنموذجا" نقيس عليه الأعمال الفنية. وما أشبه ذلك بالقول إن ما كبث مجرد قصة عن عدد كبير من جرائم القتل، فمن الممكن تصوير الشر في عمل رديء وفي عمل عظيم. فالعناصر المحسوسة قد

تكون بريئة أخلاقيا، والشكل قد يكون جماليا "خالصا" بالقدر الذي يتمناه أي واحد من أنصار النزعة الشكلية، ومع ذلك فإن قوام الموضوع هو طباع كائنات بشرية وسلوكياتهم، وتلك هي الأمور التي نصفها بأنها "خير" و"شر"، و"حق" و"باطل"، لذلك فإن لها علاقة واضحة بحياتنا غير الجمالية، ولو سلمنا بأن الفن يمكن أن يحكم عليه أخلاقيا على أي نحو، فعندئذ ينبغي أن نسلم بأن الموضوع الذي يعالجه العمل الفني مجال يصح للنقد الأخلاقي أن يتدخل فيه أيا كانت طبيعة بقية العمل.

والرد الثاني أن الأهمية الأخلاقية للعمل تتمثل أيضا في الموقف الأخلاقي الذي يتخذه الفنان من الشر. فما لم يكن العمل إرشاديا بصورة واضحة، فإن هذا الموقف يكون موجودا في العمل بصورة ضمنية "كالحقيقة" الفنية. ومع ذلك فإن موقف الفنان هو في الغالب واضح بما فيه الكفاية، فهل هناك أي شك في أن جويا (في "أهوال الحرب") أو بيكاسو (في "جويرنيكا") يدينان فظائع الحرب التي يصورانها؟ أو أن المصور جورج جروس كان يصدر حكما مريرا على الفساد والانحلال السائدين في ألمانيا خلا العشرينات من هذا القرن؟ إن الفن يكشف لنا عن وجه الشر، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكي يبين لنا مدى قبحه. وإذا لم نجرد الموضوع، وبحثنا أيضا في الاتجاه الذي يعبر عنه نحو الموضوع، لاستطعنا أن ندرك إلى أي حد يكون العمل أخلاقيا بحق.

وهذا يصدق حتى على أشد الأعمال تمردا. وربما كان أكثر الأعمال شذوذا التي تعرضت للمحاكمة الأخلاقية العنيفة في الأدب الحديث هي مجموعة قصائد بودلير المسماة "أزهار الشر". فهي تحفل بأوصاف جنسية لا يليق ذكرها عادة، ولموضوعات نجدها في الأغلب منفرة، وقد حوكم بودلير في عام 1857 وأدين بسبب هذه القصائد، غير أن مكانته بوصفه شاعرا أخذت تتزايد باطراد طوال الأعوام المائة الأخيرة، وفي وسعنا اليوم أن ندرك على نحو أفضل مما أدرك معاصروه أن "كل ما أراده كان.. التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذي تؤدي إلى وضاعته". وكما هتف بودلير، فإن "الكتاب ينبغي أن يحكم عليه ككل، وعندئذ سيسفر عن رؤية أخلاقية هائلة".

من ناحية أخرى يبدو أن الفن والتجربة الجمالية، يقعان خارج المجال الأخلاقي، فنحن لا نتحدث عادة عن الواجبات الفنية والجمالية كما نتحدث عن الواجبات

المتعلقة بانتماء الفرد إلى أسرة أو عقيدة أو أمة، فإذا قلنا إن الفنان "كان ينبغي عليه أن يستخدم وسيطا آخر" أو أنك "ينبغي أن تشاهد المسرحية"، فنحن لا نعتقد أن هذا استخداماً أخلاقياً للفظ "ينبغي". ففي هذه الجمل يفتقر لفظ "ينبغي" إلى الطابع الصارم الحاسم الذي يتسم به لفظ "ينبغي" الأخلاقي، كما في قولنا "ينبغي أن تقول الصدق". وقد استخدم بعض المدافعين عن تيار "الفن لأجل الفن" هذا النوع من الحجج. فهم يقولوا إن "الأخلاق تسري على أولئك المشتركين في أوجه النشاط اليومية المتعلقة بحياة الأسرة والنشاط الاقتصادي. ولكنها لا تسري على أولئك الذين لا يريدون أن يكون لهم شأن بأوجه النشاط هذه".

وهناك معنى آخر للفظ "الأخلاقي" يرتبط بالمعنى الأول ارتباطا وثيقا، ويجعل الأخلاق معادلة لما يقره المجتمع. ويتضح مظهر الإقرار الاجتماعي في المكافآت والعقوبات التي تعزي إلى مختلف الأفعال وسمات الشخصية، وفي هذا المعنى بدوره يطالب المدافعون عن الفن إعفاءه من تطبيق شروط الأخلاق، فهم يدعون أن الفنان ينبغي ألا يقيد بما هو مألوف أو متعارف عليه. ذلك لأن لديه بصيرة وجرأة، والفن يؤدي إلى الانطلاق والتحرر، لا إلى الجمود، بل إن الفنان قد يخالف الأخلاق التقليدية في سبيل أخلاق لها معنى مختلف أرقى من معناها العادي، أعني في سبيل مثل أعلى غير متداول بعد في المجتمع، ولكنه أسمى من العرف السائد، فروايات ديكنز وتوماس هاردي كانت تتحدى الأنظمة القانونية والاجتماعية السائدة في أيامهما. وهناك روائيون أقرب عهدا أخذوا يتشككون في أسلوب حياتنا بأسره، فالأخلاق، بمعنى "العرف الاجتماعي" لا يمكنها أن تشرع للفن[1].

---

(1) بالإضافة إلى تحليلاتنا الخاصة اعتمدنا في مواضع عديدة على كتاب جيروم ستولنيتز سابق الذكر.

الفصل الثامن

الفنون من الحداثة إلى ما بعد الحداثة

معادلة بودلير

الفصل الثامن

الفنون من الحداثة إلى ما بعد الحداثة

عادة ما ينظر إلى "ما بعد الحداثة" على أنها "حركة جمالية"، أي أنها تعلي من الشأن الجمالي على العقلاني، ومن الجانب الشعوري على الفكري. كما أن الخطاب ما بعد الحداثي في الأصل نشأ داخل الفن.. نشأ كحركة فنية ثم انتقل تأثيره إلى المجالات الثقافية الأخرى. والواقع أنه في النصف الثاني من القرن العشرين نستطيع أن نشهد تغييرين رئيسين في المجال الفني: **الأول** على مستوى "النظرية الجمالية"، **والثاني** على مستوى "الممارسة الفنية"، وربما تكون التغيرات التي حدثت في هذه الأخيرة هي المسئولة عن التغيرات التي حدثت على المستوى "النظري". هذه التغيرات لم تحدث بطريقة مفاجئة، إنما سبقتها إرهاصات عديدة بدأت مع بدايات القرن العشرين، عندما دخلت متغيرات جديدة في المعادلة الجمالية، لاقت ترحيباً كبيراً من بعض الفنانين والكثير من المتلقين. يقول جيمسون "إن طبيعة التلقي والإنتاج الفني، في عصرنا، مرت بتغير جوهري جعل القواعد والنماذج القديمة غير ذات معنى بالنسبة لها، أو على الأقل موضة قديمة أو مهجورة"[1].

تبدو العلاقة بين ما بعد الحداثة "كحركة فلسفية" وما بعد الحداثة "كحركة فنية"، ملتبسة بعض الشيء. إذ لا توجد نصوص صريحة لفلاسفة ما بعد الحداثة تدافع أو تهاجم هذه التغيرات التي لحقت بمفهوم الفن، كما أن "النظرية الجمالية" بمعناها التقليدي قد فقدت بريقها وحل محلها مجموعة من التأملات والتحليلات لبعض الأعمال الفنية –خاصة الأدبية، مما أدى إلى طغيان الجانب التطبيقي على الجانب النظري، وربما أدى هذا إلى صعوبة استخلاص نظرية جمالية عامة لأي من منظريها. لكن مع ذلك يمكن القول إن هناك تلاق واضح بين المقولات التي ينادي بها فلاسفة

(1) جيمسون، التحول الثقافي، ص 105.

ما بعد الحداثة والتغيرات التي طرأت على مجال الفنون، ثمة تواءم وتصالح بين الاثنين، بل أن المقولات التي أفرزتها الفنون المختلفة وأصبحت تتحرك من خلالها وفي ضوئها، هي نفسها المقولات والقيم التي تبنتها الحركات الفكرية ما بعد الحداثية، وفي هذا يقول بريان ماسومي "إن المفاهيم التي طرحها دولوز وجاتاري تتقاطع مع كل النتاج الفني ما بعد الحداثي"[1].

معادلة بودلير

في أوائل الستينيات من القرن العشرين، نشر ليونارد ماير L.Mayer دراسته الشهيرة "نهاية عصر النهضة" التي قال فيها إن مفهوماً جديداً للجمال يولد آنئذ، هذا المفهوم يتنكر لمبدأ الغائية ويكرس فنا لا يهدف إلى شيء. وفي علم الجمال الجديد، حسب ماير، لم يعد الإنسان هو المعيار الذي تقاس به الأشياء والموجودات، لأنه ببساطة لم يعد مركز الكون، كما ذهب فلاسفة الحداثة، ولهذا فإن علينا أن نستعيد إحساسنا بالأشياء من خلال إعادة اكتشاف الواقع والإنصات الجيد للحياة. الاستمتاع بالصوت كما هو، واللون كما هو، والوجود والموجودات كما هي. وبشر بولادة فن ديموقراطي جديد بوسعه أن يذيب الجدر الغليظة بين الثقافة العليا high culture وثقافة الجماهير mass culture، وبوسعه تفكيك الاستقلالية النخبوية للحداثة. وفي نفس السياق أيضاً يقول رايموند ويليامز R. Williams "في أواخر القرن العشرين، كان من الضروري للمرء أن يلحظ مدى بعد الشقة بيننا وبين أهم حقب الفن الحديث"[2].

ما يدعو إليه ماير- وآخرون- هنا يشير إلى تغير كلي في مفهوم الفن وفي تصور الجمال، تغير تجسده عبارة بيوز Beuys "إن مجرد إزالة قشرة البطاطس يمكن أن يكون عملاً فنياً لو اتسم بالوعي"[3]. كيف حدث هذا التحول؟ وما هي طبيعته وأسبابه؟

كان الفن في العصور الوسطى جزءاً لا يتجزأ من كل ما يحتويه. فكان تعبيراً عن الروح الدينية التي كانت تهيمن على هذا العصر. وتظهر تجليات هذه الروح في

(1) Massumi, Brian (ed) A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari (London: Routledge, 2002) p XIII.

(2) ويليامز، المدينة وظهور الحداثة، في الحداثة وما بعد الحداثة، ص 135.

(3) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ص 111.

كل نواحي الحياة، في السياسة والعلم والفلسفة... إلخ. لذا فإن الفن آنذاك كان فناً دينياً art sacré. ولم يكن العمل الفني عملاً بالمعنى المفهوم، بل كان حرفة أكثر منه أي شيء آخر، ولم يكن أسلوب الإنتاج فردي، فلم يكن الفنان ينظر إلى نفسه بوصفها ذاتاً مستقلة مبدعة، بل جزءاً من فريق يهدف لإتمام سقف كنيسة ما أو لوحة جدارية أو ترنيمه كنسية. وكما كان أسلوب الإنتاج يغلب عليه الطابع الجماعي، كان أسلوب التلقي أيضاً يتم بصورة جماعية، فمشاهدو هذا الفن أو مستمعوه كانوا مجموعة من رواد الكنيسة الذين يستهدفونها لأداء صلواتهم. أما الأدب والمسرح فلم يختلفا كثيراً عن باقي الفنون، فكانت المسرحيات ذات الصبغة الوعظية morality plays وتلك التي تقوم على فكرتي "اللغز" و"السر" mystery plays - والتي تستمد جوهرها من حكايات من الكتاب المقدس- هي المنتشرة آنذاك، أما الشعر فقد كان يستمد موضوعاته كذلك من نفس التراث ويظهر ذلك في ملحمة حكايات كانتربري Canterbury Tales للشاعر الإنجليزي جيفري شوسر Geoffrey Chaucer (1343-1400) وبعض الأشعار الأخرى الأقل أهمية لشعراء آخرين. ومن هذا الفن، انبثق نوع آخر. وهو فن البلاط الملكي courtly art. وقد استبدل هذا الفن موضوعات أخرى بالموضوعات الدينية، وهي تمثل حياة البلاط الملكي وعظمة الأمير أو الملك وحياة الحاشية المحيطة به. تحول الفن إلى جزء من حياة الطبقة الارستقراطية ورواد البلاط الملكي. وعلى الرغم من أن الفن- رغم تغير موضوعاته- ظل مرتبطاً بمفهوم الوظيفة، إلا أن هذه النقلة في طبيعة الموضوعات المتمثلة، انعكست على رؤية الفنان لذاته، إذ لم يعد الفنان "حرفياً يؤدي وظيفة" بل أصبح "فناناً" يتصف بصفة الإبداع. وقد ظهر هذا التغير بقوة مع مايكل أنجلو (1475-1564) Michael Angelo الذي على الرغم من أن منحوتاته ظلت مخلصة للموضوعات الدينية المستمدة من قصص الكتاب المقدس، إلا أن وعيه الذاتي بكونه فنانا، قد تجسد عبر توقيعه على أعماله. مما يعني أن إحساس الفنان بذاته، وبقيمة ما يقدمه، قد بدأ بالفعل في التغير[1].

سرعان ما بدأت مكانة الإنسان "الفرد" في الرسوخ مع عصر النهضة، الذي يعد بحق عصر النزعة الإنسية، والعودة لكل ثقافة مركزها الإنسان. فلقد شيد الفن في

(1) Margolis, Joseph. Medieval Aesthetics, in Gaut, Berys and Lopes, Dominic McIver (eds), The Routledge Companion to Aesthetics (London: Routltdge Press, 2006) p 36.

عصر النهضة ذاته على فكرة العودة للماضي اليوناني والروماني، في محاولة لإبطال مفعول التوجهات الدينية لكل مناحي الحياة، والبحث عن مصدر أكثر ثراء لحياة الإنسان، ولكنه في عودته تلك كانت عينه على المستقبل الذي يصير فيه الإنسان مركز العالم وبؤرته. وعلى الرغم من بقاء الموضوعات الدينية في برنامج الأعمال الفنية (أعمال يوهن باخ Bach (1685 –1750)، على سبيل المثال)، إلا أنه بدأ مع عصر النهضة النزوع للخروج إلى تصوير الطبيعة واتخاذها موضوعاً للفن، وكذلك العمل على معالجة الموضوعات الحياتية الأخرى. ولم يكن هذا التحول ممكناً، إلا من خلال الافتراض المسبق بأنه من وراء الذات والموضوع تقبع مجموعة من القوانين العامة لنظام كوني راسخ، والصالحة بشكل غير مشروط، حين تستقي منها كل قاعدة فنية، وبالتالي يعتبر فهم هذه القواعد والشروط والقوانين من صلب النظرية الفنية في عصر النهضة. وقد كان النزوع نحو الدراسة المتأنية للطبيعة، بوصفها مقدمة ضرورية لتحقيق الصدق الفني؛ أن يعطي المشروعية لفناني هذا العصر بحيث تصير إبداعاتهم مؤسسة على الدراسة والعلم، إلى جانب الملكة الإبداعية والخيال الحر الخلاق، حتى لا يصير الفن مجرد صيغة أو حرفة، يمكن لأي أحد أن يمتهنها، أو مجرد نتاج لشطحات ميتافيزيقية لا يمكن الوقوف فيها على محددات تمكننا من فهم الفن على نحو إنساني محض.

ومع ظهور كتاب ألكسندر بومجارتن A.G.Baumgarten "في الاستطيقا" Ästhetik في منتصف القرن الثامن عشر، ستبدأ الجماليات تخطو خطواتها الأولى نحو الاستقلال. وحين استبدل جان جاك روسو Rousseau "أنا أشعر" Je me sens بـ"أنا أفكر"، فهو "إنما يؤشر إلى تحول حاسم من استراتيجية عقلانية خالصة إلى استراتيجية جمالية أكثر وعياً في تحقيق أهداف التنوير"[1]. وفي الفترة نفسها تقريباً (1790) كان كانط Kantيعرف بدقة الحكم الجمالي ويميزه بوضوح عن الحكم العقلي والحكم العملي، ويجعله جسراً ضرورياً، وإن بدا إشكالياً، بين الاثنين. كان اكتشاف الجماليات كحقل معرفي متميز منفصل هو الإنجاز الأكبر للقرن الثامن عشر. وإذا أضفنا إلى ذلك تنامي "الذاتية" و"الفردية"، والتطورات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية التي كانت تتصاعد

(1) Deleuze, The Logic of Sense, p 138.

وتيرتها على شكل طفرات، فإن آثار هذا كله مجتمعاً قد أحدث تغيرات عديدة على مفهوم الفن، وعلى الممارسة الفنية، وعلى تصور الفنان لذاته ولفنه.

نستطيع أن نرقب هذه التحولات في تعريف بودلير C. Baudelaire للحداثة في مقالته المهمة "رسام الحياة الحديثة" LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE الصادرة عام 1863 يقول "إن الحداثة هي المؤقت، وسريع الزوال، والجائز، هي نصف الفن، بينما الأبدي والثابت هو النصف الآخر". فالفن وفقاً لبودلير هو استخلاص السرمدي من العابر والزائل. هذا الزائل أو العابر لا يمكن للفنان أن يتجاوزه "هذا العنصر العابر والمنفلت، والذي تكون تحولاته جد متواترة. ليس من حقك ازدراؤه أو الاستغناء عنه. إنك بإلغائه ستسقط لا محالة في تجريد جمالي، مستعصٍ عن التحديد..كجمال المرأة الوحيدة قبل الخطيئة الأولى"[1]. ومثلما كان بودلير سريعاً في رؤية ما إذا كان الدفق والتغيير، والتشتت والتشظي، قد شكلا القاعدة المادية للحياة الحديثة، فإن تعريفه السابق للفن الحداثي قد استند أيضاً، وعلى نحو حاسم، إلى موقع الفنان في هذه العملية. ففي وسع الفنان الفرد تحدي الصيرورة تلك، أو التعايش معها، أن يحاول السيطرة عليها، أو السباحة في مياهها، إلا أنه لا يستطيع، في كل الأحوال، تجاهلها. وإذا عدنا إلى صياغة بودلير، فإننا نجده يعرض الفنان كشخص قادر على تركيز رؤيته على الموضوعات العادية للحياة المعاصرة، وعلى فهم خصائصها المتغيرة، ويستطيع مع ذلك أن يستخرج من اللحظة العابرة كل عناصر الخلود الكامنة فيها. كان الفنان الحداثي الناضج، وفقا لبودلير، هو ذلك الذي يستطيع العثور على الكلي الدائم، وأن "يقطر طعم خمر الحياة المر" من "أشكال الجمال العابر والزائل في حياتنا اليومية"، وبمقدار ما ينجح الفن الحداثي في ذلك، فهو يصبح فناً لنا، إذ أنه وبدقة "الفن الذي يستجيب لسيناريو فوضانا"[2].

إن الحداثة في نظر بودلير- ووفقاً لهابرماس[3]- تستهدف الاعتراف باللحظة الانتقالية كماض أصيل لحاضر سيأتي. لذا يأخذ بودلير على فناني عصره حنينهم

(1) محمد سبيلا، الحداثة وانتقاداتها، مرجع سابق، ص 19.

(2) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 38.

(3) Habermas, Jurgen. "Modernity: An Incomplete Project,". in Hal Foster, ed., The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. p 13.

الدائم للماضي دون الالتفات لما هو راهن "إننا إذا ألقينا نظرة سريعة على ما نشاهده في معارضنا من لوحات حديثة، فإن ما سوف يصدمنا هو نزعة الفنانين العامة إلى إلباس جميع الشخوص ثياباً قديمة"[1].

كانت المواجهة بين الخالد والعابر(*) حاضرة في كل النقاشات التي تدور حول الموقف من الحداثة. وتبدو حالة بودلير هنا نابعة من موقف يسعى للدفاع أكثر عن استقلالية الجمالي وعدم تبعيته، وهو موقف نابع في الأساس من كانط. التبعية التي نعنيها هنا، كانت نابعة من داخل تلك النزعات التي كانت حاضرة بقوة على الساحة الفنية في القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن الـ19، أهمها النزعة الرومانسية، والتي رأت في العودة إلى الماضي أو تمثيل الطبيعة موضوعات شائقة للأعمال الفنية. كما كانت نابعة أيضاً من اتجاهات ترى أن للفن وظيفة تتجاوز إنتاج الجمالي، وقد ذهب ماثيو أرنولد Matthew Arnold (1822–1888) إلى "أن الفن في العصر الحديث يمكن أن يشغل المكانة التي كان الدين يشغلها في العصور الوسطى، لذا فهو منوط به وظيفة توفير رؤية كلية للحياة الإنسانية، توضح موقف الإنسان في الحياة، وترسم له صورة ذاتية، وتضفي الطابع النظامي على العالم والتجربة الإنسانية"[2]. ومن نفس

---

(1) محمد سبيلا، الحداثة وانتقادها، ص 19.

(*) الواقع أن ما يحدثنا عنه بودلير من "اكتشاف الجانب الثابت في الأشياء" والذي هو في رأيه وظيفة الفن الحداثي، هو ذات المبدأ الذي سيطر على الفكر الفلسفي منذ الإغريق حتى العصر الحديث. وفي هذا يقول برجسون "يجب على العقل أن يبحث فيما وراء صيرورة الكيفية، وفيما وراء صيرورة التطور، وصيرورة الامتداد، عما لا يقبل التغير: أي عن الكيف الذي يمكن تعريفه، والصورة أو الماهية، والغاية. ذلك هو المبدأ الأساسي للفلسفة التي نمت خلال العصر الإغريقي الكلاسيكي، وهي فلسفة الصور، أو فلسفة المعاني، إذا نحن استخدمنا مصطلحين أقرب إلى اللغة الاغريقية" (برجسون، التطور الخالق، ترجمة محمود قاسم، الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص 278). ويبدو أن محاولة اضفاء الثبات والتنظيم على الأشياء هي إحدى مقولات العقل ومبدأ أساسي من مبادئه. البحث عن الوحدة في الكثرة، الثابت في المتحول، التشابه في الاختلاف...إلخ. وهذا ما يطلق عليه برجسون "الإيدوس" Eidoc وهي كلمة يونانية تعني "المنظر الثابت الذي يلتقط من الأشياء غير الثابتة".

(2) عمرو الشريف، كانط واستقلال الاستطيقا، فصول، 2005، ص 65.

المنطلق يقول ت. س إليوت T. S. ELIOT (1888- 1965) "كان الناقد يتعامل مع الأدب دائماً على أنه وسيلة لاستخلاص الحقيقة أو اكتساب المعرفة، وإذا ما كان الناقد يتمتع بعقلية فلسفية أو دينية، فسوف يبحث عن تلك اللمحات الفلسفية أو الدينية في أعمال الكاتب الذي ينتقده"[1]. وفي مقابل ذلك يدعو بودلير إلى تخلي الفن عن أي وضع متعال، أي يرفض كل وضع يخرج به من حيز إنتاج الجمال إلى أية مسئولية فلسفية أو أخلاقية. ولذا فالفن لن يضطلع سوى بوظيفته الداخلية immanent- ألا وهي إنتاج الجمال- وهذا سوف يؤدي بالضرورة إلى فرض معايير جديدة للحكم على الفن، وهذه المعايير سوف تكون معايير داخلية (استطيقية)، لا علاقة لها بالأخلاق أو بوضع الفن في المجتمع.

لكن لكي يتضح موقف بودلير وكيفية تجسيده للموقف الحداثي في القرن التاسع عشر، تلزم الإشارة إلى الأوضاع الطبقية التي جعلت بودلير، أحد أبرز ممثلي اتجاه الفن للفن، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقتها. ولعل التصنيف الذي انتهي إليه بير بوردو Pierre Bourdieu (1930- 2002) في دراسته لحقلي السلطة والثقافة في القرن الـ19، يساعدنا على استحضار الواقع الاجتماعي والايديولوجي الذي ظهر فيه موقف بودلير، لقد أوضح بوردو في تحليله أن الحقل الثقافي والفني بين 1830 و1850، بل على امتداد القرن 19، كان يتوزع وينتظم حول ثلاثة مواقع: الفن الاجتماعي l'art Social، و"الفن للفن" L'art pour l'art، و"الفن البورجوازي" l'Art bourgeoi. وكل موقع من تلك المواقع النموذجية داخل الحقل الثقافي يطابق شكلاً نموذجياً للعلاقة بين الفئة المسيطر عليها، والفئات السائدة. على هذا الأساس نستطيع أن نفهم محددات مواقف كل اتجاه:

فبينما الفنانون والكتاب- يقول بوردو[2]- "البورجوازيون"، يجدون في الاعتراف الذي يقدمه لهم الجمهور "البورجوازي"، جميع الأسباب التي تجعلهم يتحملون مسئولياتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقاتهم التي يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة، فإن أصحاب "الفن الاجتماعي" يجدون في ظروفهم الاقتصادية وعزلتهم الاجتماعية، أساساً

(1) عمرو الشريف، السابق، نفس الموضع.

(2) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، 2006، ص 135.

للتضامن مع الطبقات المسودة التي تتخذ دائماً مبدأ أولياً لها: العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة، وتجاه ممثليها في الحقل الثقافي. أما أصحاب "الفن للفن" فإنهم يحتلون داخل الحقل الثقافي موقعاً ملتبساً بنيوياً، يجعلهم يستشعروا بطريقة مضاعفة، التناقضات اللازمة للوضعية الملتبسة للفئة المثقفة داخل بنية فئات الطبقات السائدة، فلكون موقعهن داخل الحقل الثقافي يرغمهم على أن يفكروا- على نحو متزامن أو متعاقب (وفقاً للظرف السياسي)- في هوياتهم الفنية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين البورجوازيين أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكيين نظراء الشعب؛ فإنهم (أصحاب الفن للفن) منذورون لالتقاط صور متناقضة سواء عن جماعتهم الخاصة أو عن الجماعات التي يعارضونها.

ذلك الوضع الملتبس موضوعياً هو ما يتيح فهم الحداثة التي انتهى إليها بودلير: محاولة تحويل اليومي (الزائل) إلى الرمزي (الخالد). ومن خلال ذلك العمل على تعميم التجريد في بقية أشكال التعبير (الرسم، النحت، الموسيقى،...)، ورفض النزعة الواقعية التي يصفها بودلير "إنها إهانة مقززة ألقيت في وجه كل المحللين، إنها كلمة غامضة وزئبقية لا تعني بالنسبة للإنسان وصفاً دقيقاً للأمور"[1].

في هذا الطريق الممهد لاغتراب الإنسان والطبيعة عن الفن، سار الشاعر ت.س.إليوت. لقد أكد إليوت على "أن القصيدة لا تقول شيئاً ما وإنما هي الشيء نفسه"، وهو يتتبع تطور الشعر، واستقبال القراء للشعر، على أنه تطور مستمر نحو زيادة إدراك القارئ بالرمز. وهذه المرحلة من التقدم هي ما يعتبره إليوت الحداثة التي بلغها الشعراء الرمزيون الفرنسيون من بودلير إلى فاليري Valéry مروراً بمالارميه Mallarmé. فالحداثة هنا تتميز بالاهتمام بالرمز، في مقابل الاهتمام الأقل بالموضوع الذي يصبح مجرد وسيلة لنقل الهدف أو بلوغه، والهدف بالطبع الجمال في حد ذاته. وهذا هو ما يطلق عليه كل من إليوت والفيلسوف الأسباني أورتيجا إي جاسيت Ortega Y Gasset (1883-1955) "الشعر النقي" poesía pura، أو الفن الخالص arte puro. فإذا كان الجمال جوهر الفن، وإذا ما كان الشكل هو مصدر الجمال، فسيهتم

(1) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث ج4، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000)، ص 397.

الفن الحداثي بالشكل اهتماماً تاماً ويحاول تنقيته من الموضوع الذي صار دخيلاً عليه لأنه ليس مصدر الجمال. وهذا هو جوهر الحداثة الذي يميزه جاسيت في موسيقى ديبوس Dubosc ولوحات بيكاسو Picasso وشعر مالارميه وفاليري Valery "هناك بلا شك توجه نحو تنقية الفن، وهذا التوجه سوف يؤدي إلى عملية محو متزايدة للعناصر الآدمية السائدة في النتاج الفني الرومانسي والطبيعي naturalistic. وفي هذه العملية، يمكن الوصول إلى نقطة يصبح "المضمون" الإنساني ضئيلاً جداً لدرجة يمكن تجاهلها"[1].

ما يقصده جاست "بلا أنسنة الفن" La Deshumanización del Arte هو محو أي أثر لفكرة تقديم أو تمثيل الحياة representation. فالفن ليس محاكاة mimesis ولا تقديماً للحياة، وإنما هو نتاج عقلي يهدف إلى الإمتاع. وإذا ما كان الجمال عنصراً ذاتياً وشكلياً، لا موضوعياً، أي لا علاقة له بالموضوع، يتحول اهتمام الفن الحداثي عن المحاكاة التي تهتم بموضوع الفن، لا شكله، إلى الاهتمام بالشكل الخالص، أي يتحول الفن الحداثي إلى رفض صريح وقاطع للواقعية.

ثمة سمتان هامتان يتميز بهما الفن الحديث في نهايات القرن الـ19، الأولى هي الدرجة العالية جداً من الوعي الذاتي للفنان بفنه على أنه فن وليس موظفا لخدمة شيء آخر– وتلك هي المرحلة الثالثة من تصنيف بيتر برجر P. Berger لتطور الفن الحديث. والسمة الثانية معتمدة على الأولى وهي أن هذا الوعي الذاتي قد دفع الفنان إلى المزيد من الفردية والذاتية ومحاولة خلق أسلوب خاص به يميزه عن الفنانين الآخرين، سواء المعاصرين له أو السابقين عليه. من هنا نلاحظ احتفاء هذا العصر بالأسلوب، فالتراث الفني أصبح عبئاً على الفنان وجزءاً من العالم الخارجي يسعى لتحرير نفسه منه، وإنتاج فنه بمعزل عنه. وهكذا يصبح الأسلوب وسيلة لتأكيد الذات مقابل العالم. ويصبح الأسلوب كنتاج للذات أو للجزء الذاتي أو المثالي في الفنان تأكيداً لهذا الجانب مقابل الجانب الموضوعي أو ذلك الذي ينتمي للعالم. هذا التمرد العنيف على العالم قد بلغ أوجه مع مقولة أوسكار وايلد Oscar Wilde "إن الطبيعة هي التي تقلد الفنان، لا العكس".

(1) Gasset, Ortega Y. Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature (NY: Princeton University PRESS1972) p 17.

نستطيع هنا أن نستنتج أن تنامي الاتجاه الرمزي والشكلي في هذه الفترة قد أدى إلى صعوبة لغة الفن وعدم قدرة الكثيرين على فهمه، لذا أصبح الفن الحداثي فناً لا يتميز بالشعبية، بل تحول إلى فن الصفوة L'élitisme وهي القلة القليلة المختارة التي لديها الثقافة الكافية، والوعي بتاريخ الفن وتطوره.

وإذا عدنا إلى تحديد بودلير من جديد للفن الحداثي بأنه "التقاط الثابت من المتحول" فإننا نلاحظ أن الفن الحداثي لم يتخلى عن البحث عن الثبات أبداً. يتضح هذا من تحليل الأعمال الشهيرة التي صدرت آنذاك، فإذا ما كانت "الأرض الخراب" The Waste Land نموذجاً للتشظي، نجد إليوت[1] يعلق على عناصر الوحدة في القصيدة قائلاً إن كل الرجال هم رجل واحد، وكذلك كل النساء، وكل الرجال والنساء يلتقون في شخصية تيريلياس الذي يمثل الراوي، والمتحدث السائد في القصيدة، والممثل لوحدة الخبرة الإنسانية. أما بروست Proust "فهو يستجمع ما لا يمكن تصويره من خلال لغة لا تتبدل في نحوها وألفاظها، ومن خلال كتابة لا تزال تنتمي في معظمها إلى جنس السرد الروائي"[2]. وإذا ما كانت رواية "أوليسيس" Ulysses لجويس Joyce تصور الشتات والفوضى المعاصرة، فإن الفن يضفي شكلاً أو نوعاً ما من أشكال النظام على هذه الحياة، وهذا ما يقوم به الشكل الأسطوري للرواية.

بين نهاية القرن الـ19 والنصف الأول من القرن العشرين، عرفت الحداثة الفنية تحولات كثيرة وجذرية، نتجت عن مجموعة التغيرات التكنولوجية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي سادت آنذاك. غير أن ظهور ما يسمى بحركة "الطليعة" Avant- Garde في الفن، كان إيذاناً بتحول كبير على مستوى مفهوم الفن، وعلى طبيعة الإنتاج الفني.

انتقدت حركة الطليعة استقلال الفن وانكفاءه على ذاته، وانفصاله عن النشاطات الإنسانية، والمؤسسة الاجتماعية. كان الهدف الرئيسي لهجوم الطليعة على الحركات الفنية المنتشرة آنذاك، ارتباط هذه الحركات بالطبقة البورجوازية "الفن باعتباره ملجأ آمناً وأنيقا للطبقة البورجوازية التي تتميز بالذوق الرفيع". وفي المقابل دعت

(1) لويس عوض، في الأدب الإنجليزي الحديث (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1987) ص6.

(2) ليوتار، الرد على سؤال: ما معنى ما بعد الحداثة؟ مرجع سابق، ص 225.

الطليعة إلى إلصاق الفن بالواقع، وإزالة الحدود بين ما هو "نخبوي" وما هو "شعبي"، واستخدام الفن لتوعية الجماهير وتثقيفهم، وكل هذا لن يتأتى إلا إذا جعل الفنان من موضوعات الحياة العادية موضوعات لفنه[1].

وتتوازى هذه الدعوة التي أطلقتها الطليعة مع دخول متغير جديد في المعادلة الفنية: "إنه اللعنة القديمة: المال"[2]. هذا المتغير كان موجوداً من قبل، بصورة أو بأخرى، لكنه كان يتوارى أمام رغبة الفنان الصادقة في إنتاج عمل فني حقيقي ومميز. أما في القرن العشرين- ومع دعوة الطليعة لإزالة الحواجز بين ما هو "شعبي" وما هو "نخبوي"- فقد دخلت بعض المؤسسات الرأسمالية ميدان المنافسة لتسويق الأعمال الفنية المختلفة. والنتيجة الانتقال التدريجي للفن من عالمه إلى عالم السلعة "ما يحدد الفن الصناعي ليس الانتاج الآلي، وإنما العلاقة التي غدت داخلية مع المال"[3]. وبداية ظهور مصطلحات من قبيل "تسليع الفن" و"تسليع الثقافة". والمشكلة التي تنشأ هنا هي أن الذوق ليس بمقولة سكونية، إنه دائم التغير، فقوى السوق المهيمنة تبني الأذواق في الفن كما في سائر المنتجات الأخرى، والهدف النهائي هو كيف تستفيد هذه القوى من ذلك كله.

مع دخول التكنولوجيا- التي اعتبرها توينبي قد أخذت مكانة ووظيفة الدين في القرن العشرين- اكتمل الثالوث (إزالة الحدود بين الشعبي والنخبوي- دخول رأس المال في ميدان الفن- التطور التكنولوجي) الذي سيوجه ضربة قاضية للفن الحداثي. وقد ظهرت بوادر هذه الأزمة مع ظهور تيارات فنية جديدة عضدت من هذا الوضع:

فقد ظهرت النزعة المستقبلية Futurism والنزعة الدادية Dada. دعت الأولى على يد الشاعر الإيطالي فليبو مارينيتي Fillippo Marinetiti إلى نبذ التاريخ والماضي والتقاليد وإلى البحث الدائم عن أشكال فنية وفكرية جديدة، وأساليب وتقنيات مبتكرة. وبرغم قصر عمر هذه الحركة الأدبية فإن انتشارها كان سريعاً ومؤثراً خاصة

(1) يمكن مراجعة التفاصيل المختلفة لهذا الموضوع في كتاب:

رايموند ويليامز، طرائق الحداثة- ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر (الكويت: عالم المعرفة، ع246، 1999). ص 71 وما بعدها.

(2) Deleuze, Cinema 2: The Time-Image. Trans Hugh Tomlinson and Robert Galeta. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) p 77.

(3) Deleuze, Ibid, p 78.

في فرنسا وروسيا إبان وبعد الحربين العالميتين. أما الدادية فقد بدأها هوجو بول H.Paul في سويسرا عام 1916، وكما يقول فالتر بنيامين Walter Benjamin "فقد كان التدني المتعمد والمدروس لقيمة مادتهم من بين الوسائل التي اتبعوها لتحقيق هذه العبثية واللاجدوى. فكانت قصائدهم عبارة عن "مزيج عشوائي من الكلمات" يضم معاني إباحية، وكل ما تلفظه اللغة من ألفاظ غير مستساغة. كان هدفهم، وما حققوه، هو تجريد إبداعاتهم من شذاها. فأمام لوحة رسمها آراب Arap أو قصيدة نظمها شترام Stram، يستحيل المرء أن يستغرق في لحظة تأمل أو تقويم كما يفعل أمام لوحة رسمها ديران Durrant أو قصيدة نظمها ريلكه Rilke. كانت أعمالهم الفنية تصيب المشاهد بما يشبه الرصاصة"[1].

في مقالته الشهيرة التي صدرت عام 1936 "العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تكنولوجيا" DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER Seiner Technischen Reproduzierbarkeit يتأمل بنجامين- على حد تعبيره- "تقلص" و"ذبول" و"تدمير" ما يسميه بـ "هالة الفن" GLANZ DER KUNST أو "الإحساس بخصوصية وتفرد العمل الفني"، مفترضاً أن هذه الهالة لا يمكن فصلها إطلاقاً عن كونها جزءاً لا يتجزأ من نسيج التقاليد الفنية والحضارية "فأي تمثال قديم لڤينوس Venus، مثلاً، يمثل بالنسبة للإغريق، الذين يرون فيه رمزاً للجمال، سياقاً تراثياً، يختلف عنه لدى رجال الدين في العصور الوسطى ممن كانوا ينظرون إليه باعتباره وثناً ينذر بالشؤم. إلا أن كلي الفريقين لم يكن ينكر ما له من تفرد أو "شذى"[2]. غير أن معنى العمل الفني راح يتغير في عصر إعادة الإنتاج الآلي الحديث، فتقنيات وآليات إعادة الإنتاج تعمل على فصل "المنتج المعاد إنتاجه" وانتزاعه من أبعاده التاريخية، ومن ثم يتهاوى هذا الشذى أو تلك "الهالة" ويتلاشى التفرد والخصوصية التي كانت للأعمال الفنية. هذا بالإضافة إلى أن الظروف والأوضاع التي أصبح يتلقى فيها العمل الفني قد تغيرت "فالمعرض الفني وقاعة الموسيقا يفقدان صفتهما "المقدسة" حيث يمكن إعادة إنتاج العمل الفني واختباره

(1) Benjamin, Walter. The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility and Other Writings on Media, Translated by Edmund Jephcott (London: The Belknap Press, 2008) P 19-20-21.

(2) Benjamin, Walter. Ibid, p 39.

أو عيش تجربته في عدد كبير من الظروف أو الأوضاع"[1]. وعلى الرغم من الروح النقدية التي يتحدث بها بنيامين، إلا أنه قد رأى في ضياع "هالة" الفن إمكانية لتعزيز التفكير النقدي للجمهور حيال ما يعرض عليهم من أعمال فنية. فهالة الفن قديماً كانت تشكل عائقاً أمام التلقي الموضوعي للعمل الفني، كانت تخلق نوعاً من القداسة للفن، يطلق عليه بنيامين الربقة اللاعقلانية "كلما انخفضت الأهمية الاجتماعية لأحد الأشكال الفنية، ازداد تمييز الجمهور للفارق بين النقد والمتعة"[2].

في مقابل ذلك يرى أدورنو أن إعادة النسخ هو عرض من أعراض النكوص regression "فالبشر يستهلكون أفلامهم أو موسيقاهم بطريقة مذهلة لأن حيواتهم ليست ملكاً لهم، بل تتوقف على التقيد بقيود الشركات الاحتكارية"[3]، وبدلاً من أن تثير الفكر النقدي، فإنها تجعل الفكر ذاته أمراً لا ضرورة له. فالغرض الأساس لصناعة الثقافة- ومن ضمنها الفن- هو إزالة الفروقات الاجتماعية والأيديولوجية، وفي الأسواق كل شيء يتساوى، أما الاختلاف الوحيد الممكن فهو أن المنتجين المتخصصين يقفون في جانب، والمستهلكين يقفون في الجانب الآخر. وفيما بينهم تقع أدوات التوزيع الثقافي، ووسائل الإعلام الجماهيري.

"في العصر الإلكتروني، يصبح المثل الرومانسي الأعلى للإبداع الأصلي، أمراً مفارقا، ويصير مفهوم "الأصالة" وهماً عبثياً في عصر "وسائط الاتصال" وقابليتها اللانهائية للتولد والتعدد" ياوس.

في أطروحته الناقدة "ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة" 1984 يرى جيمسون[4] أننا ومنذ مطلع الستينيات من القرن العشرين الماضي قد دخلنا حقبة جديدة بحيث أصبح إنتاج الثقافة مندمجاً في الإنتاج السلعي عموماً "فالسعي المحموم لإنتاج موجات متجددة من سلع تبدو دائماً مبهرة (من الثياب إلى الطائرات)، وبأذواق تبدو دائماً عصرية، هو الآن، وعلى نحو متزايد، الوظيفة البنيوية الأساسية

(1) Benjamin, Walter. Ibid, p 28.
(2) Benjamin, Walter. Ibid, 33.

(3) آلن هاو، النظرية النقدية، ص 135.

(4) Jameson, F. Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism (1984) in The Jameson Reader, P 194.

للإبداع والتجريب الجماليين"... هذا التحول يستدعي- فيما يرى جيمسون- تغييراً محدداً في عادات وموقف المستهلك ودوراً جديداً في التعريفات والتحديدات الجمالية. وقبل أن نعرض لانعكاسات هذه التطورات التي لحقت بمفهوم الفن على الفنون المختلفة، سنحاول أن نحدد بعض السمات العامة التي تشترك فيها فنون ما بعد الحداثة:

1. **إزالة الحدود بين الثقافة النخبوية والثقافة الجماهيرية**: فإذا كان الفن قديماً حكراً على طبقة بعينها، فإن الفن في الحقبة ما بعد الحداثية متاح للجميع، فالسطحي والعميق، في نظر ما بعد الحداثي، كلمتان يستعملهما النخبويون، لا كحكم جمالي، إنما للتمييز الطبقي. لذا ترفض ما بعد الحداثة تراتبيه الأذواق والثقافات. من هنا يرى روشنبرج أن عالم الفن الشعبي هو "عالم الفن المتسع"[1]، في حين يرى دانيال بل Daniel Bell أن انحلال سلطة الثقافة العليا في الذوق الثقافي منذ الستينيات واستبدالها بفن البوبPop art، وثقافة البوب، والأسلوب العرضي، والذوق العامي، لا يمكن النظر إليه إلا بوصفه رمزاً للمتع الغبية في الاستهلاك الرأسمالي"[2]. وكما يقول هويسينز "لقد أصبح البوب الآن هو المرادف لأسلوب الحياة الجديد للجيل الحالي، أي أسلوب الحياة الذي انقلب على السلطة، وأراد التحرر من معايير المجتمع"[3].
2. **تسليع الفن**: وهو ما حاول الحداثيون تجنبه، ولكن ما بعد الحداثة استطاعت أن تمد سلطة السوق على سلسلة طويلة من المنتجات الثقافية ومن ضمنها الفن "هناك ميل متنام في المشهد الأدبي الحالي في الغرب يتجه إلى إبراز الفن المشتمل على إنتاج تافه، فأصبح الأدب فرعاً من صناعة وسائل الترفيه. وبدلاً من الواقعية الاشتراكية صار لدينا "واقعية السوق"، الذي أصبح قيداً مفروضاً علينا... إنه أدب نتعامل معه كسلعة مقدسة ذاتية المحتوى، ذاتية الإشارة"[4]. في هذا الاتجاه أيضاً

---

(1) كاترين مييه، الفن المعاصر، ترجمة راوية صادق (القاهرة: شرقيات، 2003) ص 31.

(2) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 85.

(3) Huyssen, After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, p141.

(4) جيمسون، ثقافات العولمة، ص 256.

يرى كريمب "أن ما شاهدناه في السنوات القليلة الماضية ليس إلا السيطرة الصريحة لمصالح الشركات الكبرى على الفن"[1]. وأياً يكن الدور الذي لعبه رأس المال في فن الحداثة، فإن المدى الذي بلغته الظاهرة الآن قد تجاوز كل حد. فقد غدت الشركات هي الموجه الرئيسي للفن بكل المقاييس.

3. **الارتباط بالتكنولوجيا**: فالتكنولوجيا والإعلام الآن هما الحامل الحقيقي للوظيفة المعرفية. والمشكلة الآن أن التكنولوجيا أضفت على بعض الفنون عوامل إبهار لا حدود لها؛ دون وجود موضوع فني حقيقي. وأصبح المتلق العادي يبحث عن الإبهار والمفارقة في كل ما يشاهده، يقول فوجل Vogel عن مُشاهد السينما "إن المتفرج يدخل دار السينما برغبة منه ودون ضغط من أحد- هذا إذا لم يكن بلهفة- مهيئا نفسه للاستسلام والقبول بما سيحدث، وإذا اكتشف أن الفيلم "سيء" وأن الوهم "لم يحقق غرضه"، فإنه يستاء كثيرا"[2]، والواقع إن قول فوجل يصلح تعميمه، بحيث أن الربط بين جودة العمل الفني وقدرته على الإبهار صار شائعا على مستوى الفن بصوره المختلفة. لقد حلت التكنولوجيا الآن محل الفن من خلال خلقها ما يسمى بـ"الواقع الافتراضي" La réalité virtuelle هذا الواقع الذي كان قديماً حكراً على الفن، أصبحت التكنولوجيا تخلقه، ربما بصورة أكثر إبهاراً وجاذبية.

4. **التشظي**: ثمة خلل أصاب معادلة بودلير، التي عرضنا لها في بداية هذا الجزء، فتحول الطرف الثاني فيها إلى النقيض. تحولت معادلة بودلير من الفن=الخالد، إلى الفن=سريع الزوال. لم تعد الأعمال الفنية خارج قانون الزمن، بل أصبح هذا القانون يسري عليها بعنف وصرامة "لقد تشظت الممارسات والأحكام الجمالية إلى نوع من "القصاصات الجنونية" المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها، ولا يجمعها إطار محدد، عقلاني أو عملي"[3]. والتشظي كسمة أساسية في الفكر ما بعد الحداثي، إن كان يعني في عالم الصناعة والاقتصاد أن تتم صناعة

(1) Foster, Anti Aesthetics, p 19.

(2) أ. فوجل، السينما التدمرية. ترجمة أمين صالح (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1995) ص 10.

(3) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 29.

المنتج الواحد في أكثر من بلد حسب توفر الموارد واليد العاملة. وما نجده كذلك في الاقتصاد الراهن القائم على الشركات متعددة الجنسيات ذات أصول أموال تدعمها دول عديدة، فربما يكون انعكاس ذلك التشظي في الأدب- على سبيل المثال- سقوط الجدر الفاصلة بين الأجناس الأدبية والفنية وهو ما أطلق عليه "الكتابة عبر النوعية". إذ نجد القصيدة الجديدة وقد كرست تيمات السرد وتقنيات المسرح والسينما والتشكيل إلى آخر ألوان الفنون البصرية والسمعية المتباينة. ويتضح هذا أيضاً في الرواية "تمثل الروايات الطويلة التي تكتب اليوم تناقضاً، فالبعد الزمني قد تمزق إرباً، وبتنا لا نستطيع العيش أو التفكير إلا في أجزاء من الزمن، يذهب كل منها في مداره الخاص ثم سرعان ما يتلاشى. وإذا كان لنا أن نعيد اكتشاف استمرار الزمن فإنما في روايات تلك الحقبة حيث لم يكن على الزمن أن يتوقف، ولم يكن عليه بالتالي أن يتفجر. حقبة لم تستمر أكثر من مئة عام"[1]. ما يحدثنا عنه الروائي الإيطالي إيتالو كالفينو Italo Calvino هنا من تشظي للزمن والذات، وهو ما جسده لنا في أعماله بقوة كـ"مدن لا مرئية" Le città invisibili وغيرها، هو السمة الأبرز للفن ما بعد الحداثي. لا توجد خصوصية للحظة الحاضرة، الذات نفسها مشتتة بين الماضي والحاضر والتطلع للمستقبل؛ لذا لا توجد خصائص أسلوبية مميزة، هناك فقط استخدام وتوظيف لكل ما أنتجته الحضارة البشرية من قبل "إعادة تدوير" recyclage و"إعادة إنتاج" reproduction بلغة الصناعة، وهي اللغة التي يحتفي بها فنانوا ما بعد الحداثة. وهكذا يغدو العقد المؤقت- كما لاحظ ليوتار- في كل شيء، هو العلامة المميزة لحياة ما بعد الحداثة[2].

5. **الحنين إلى الماضي**: وهي سمة حاضرة بقوة في معظم الأعمال الفنية ما بعد الحداثة، فما بعد الحداثة لا ترفض الماضي وتنبذه، إنما تعيد توظيفه وإنتاجه، بصورة ربما تبدو للبعض "مشوهة"، تأكيداً منها على الروح الديمقراطية التي تتعامل بها مع التراث، وفي نفس الوقت محاولة محو الهالة التي كانت تحيط بالأعمال

(1) هارفي، السابق، ص339.

(2) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 30.

التراثية الشهيرة، أو حتى السخرية منها (كما فعل مارسيل دوشام عندما وضع شارباً لموناليزا دافنشي). على أن هذه العودة إلى الماضي ربما يكون سببها أيضاً ضعف الطاقات الإبداعية للفنان المعاصر وعدم قدرته على إنتاج الجديد، وهو حكم ليس تعميمي بطبيعة الحال، ومن ثم العودة إلى الماضي وإعادة استغلاله وإنتاجه، يقول چان بودريار "منذ هذه اللحظة لم يعد هناك تاريخ للفن.. فالفن نفسه يرتد في تاريخه، وهذا هو أحد مظاهر انعدام قيمته.. يستهلك نفسه في تاريخه الخاص بأن يبعث على هذا النحو كل الأشكال.. نوع من انقلاب الأشياء، ومرحلة لا تنتهي من التكرار.. إعادة استخدام لا تنتهي"[1]. وما يقوله بودريار هنا يبدو متوافقاً إلى حد كبير مع ازدهار ما يسمى في الغرب منذ مطلع السبعينيات بـ"صناعة التراث" heritage industry، وهو مصطلح تناوله دوجلاس كريب D.Crimp وهويسنز بالتحليل، ويشير إلى أن التاريخ قد تحول إلى مجرد أرشيف كبير "يمكن استعادته جاهزاً واستهلاكه المرة بعد المرة". وهو- أي صناعة التراث- وما بعد الحداثة على اتصال وثيق، إذ "إنهما تآمرا على خلق شاشة سطحية تدخل بين حياتنا الحاضرة وماضينا" ويصبح التاريخ "خلقاً راهناً أكثر مما هو خطاب نقدي" ويستنتج هويسنز من هذا "أننا بتنا محكومين بطلب التاريخ عبر صور البوب التي لدينا، وعبر تلك الصور الزائفة"[2].

هذه هي أهم السمات الحاضرة بقوة في الأعمال الفنية بما بعد الحداثية، وهناك سمات أخرى تتفرع عنها ربما يكون أهمها: التقطيع cutting، المزج collage، المحاكاة الساخرة parody، الميل لزخرفة السطوح surfaces decorated... إلخ[3]. وربما ستبرز لنا هذه السمات بصورة أقوى عندما نستعرض التغيرات التي لحقت بكل فن على حدة، وسنحاول أن نستعين في ذلك ببعض النماذج التطبيقية.

إذا بدأنا بفن العمارة، وهو الفن الذي يرى البعض أنه أولى الفنون تأثراً بصيحات ما بعد الحداثة. يقول جيمسون "ليس هناك حقل من الحقول المعرفية شعر

(1) بودريار، الأشياء الفريدة، ص 42.

(2) Foster, Hal. Anti Aesthetics, p 43.& Huyssen. After The Great Divide, p165.

(3) Foster, Hal. Anti Aesthetics, p 112.

فيه رجاله بموت الحداثة وأعلنوا عن ذلك بصورة حادة، مثلما حدث في فن العمارة". لقد ذهب جانكس في كتابه "لغة العمارة ما بعد الحداثية" The Language of Postmodern Architecture إلى أن النهاية "الرمزية"(*) للحداثة يمكن تحديدها عند الساعة 3:20 من يوم الخامس عشر من يوليو عام 1972 عندما جرى نسف مبنى برويت- إيجو Pruitt- Igoe لسكن ذوي الدخل المحدود في سانت لويس باعتباره بيئة غير صالحة للسكن فيها[1]. لقد تهاوت أفكار لي كوربوزيه Le Corbusier (كان المبنى قد نال جائزة لي كوربوزييه حول "آلة العيش الحديث")، وممثلين آخرين لـ"الحداثة العليا" وأفسحت الطريق أمام تقدم صارخ لإمكانات متعددة. لقد رأى جانكس أن الأهم في هدم مجمع "برويت إيجو" الطريقة التي تم بها الهدم وهي (النسف)(**)، والتي أضحت مثالاً على النسق الفكري، والنموذج الأساس لما بعد الحداثة. فالنظرية الحداثية المعمارية كانت تعتمد في الأساس على فكرة الوظيفة دون الالتفات إلى الشكل، أن يحقق البناء وظيفته على النحو الأتم بصرف النظر عن أي اعتبارات أخرى تتعلق بشكل البناء ومكامن الجمال فيه(***). وكما يقول جين جاكوبس J. Jacobs في دراسته المهمة "موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها": "إن المسطحات الحضرية التي أقامتها الحداثة كانت نقية ومنظمة وناجحة من الناحية المادية، أما اجتماعياً وروحانياً

(*) بطبيعة الحال لا يريد جانكس هنا أن يقول إن التحول قد حدث في هذه اللحظة بالتحديد، فهذا أقرب إلى العبث. لكنه توقف عند حدث رآه معبراً عن طبيعة وصورة التحول ما بعد الحداثي.

(1) Jankes, C. The Language of Postmodern Architecture (London: Academy Editions Press, 1991) P 23.

(**) انظر صفحة غلاف هذا الفصل.

(***) كثيراً ما تأثرت مدن العالم العربي بالحداثة الصارمة للقرن العشرين كما تدل هندسة حسن فتحي التي أراد من ورائها إنشاء "عمارة للفقراء" تكون تقليدية، غير مزينة، مادتها الطين الخالص. لكن فيما احتفل بعض المثقفين اليساريين والليبراليين بمشروعه في "القرنة" وكتبوا عنها وتوافدوا على زيارتها، رفض الفلاحون "الفقراء" السكن في بيوتها. وما يرسخ، بصرف النظر عن رفض فتحي استعمال الأدوات والتقنية الحديثة في مبانيه، أنه حداثي لا يرقى الشك إلى حداثيته؛ اعتماده على التصور الشعبي البسيط وابتعاده الكامل عن التزيين والزخرفة: فالقرنة، مثلاً، هي المكان الذي تستطيع أن ترى فيه مسجداً لا أثر فيه لتزيين أو زخارف إسلامية.

وإنسانياً فهي أقرب إلى الموات، وأن زحام وصخب القرن التاسع عشر هما ما أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة"[1]. في عام 1965 نشر الناقد المعماري روبرت فنتوري Robert Venturi مقالة بعنوان "مبررات عمارة البوب" في مجلة "الفن والعمارة" Art and Architecture، قدم خلالها مبررات وحتمية ولادة مفهوم جديد للعمارة عوضاً عن المفاهيم التقليدية الموروثة من الحداثة. ثم اتبع هذه المقالة بكتابيه "التعقيد والتناقض في العمارة" و "التعلم من لاس فيجاس"، ينتقد فنتوري في الكتاب الأول ما أسماه "البساطة الزائدة" في التصميم المعماري الحداثي واصفاً إياه بـ"النقيصة التكوينية" داعياً إلى "إثراء الناتج المعماري" ومبشراً بميلاد مفاهيم نظرية جديدة، تخالف وتعارض المناهج المعمارية السابقة وتطبيقاتها البنائية المستقرة. وفي الكتاب الثاني يوصينا فنتوري بأن نتعلم جمالياتنا المعمارية من عّرى لاس فيجاس أو من الضواحي القذرة كما في ليفيتاون، لأن الناس باختصار تحب هذه الأمكنة "وليس شرطاً أن يكون للإنسان توجه سياسي محدد حتى يدعم حقوق متوسطي الطبقة الوسطى في جمالياتهم المعمارية الخاصة بهم، وقد وجدنا فعلاً أنه يتشارك في نمط ليفيتاون الجمالي معظم متوسطي الطبقة الوسطى، السود كما البيض، الليبراليين كما المحافظين"[2].

وبالعودة إلى جانكس نجده يصف العمارة ما بعد الحداثية بأنها تميز نفسها عن العمارة الحداثية "النخبوية" من خلال التأكيد على أولويات "الشعبوية"، وذلك يعني أنه بينما سعت الحداثة المعمارية الكلاسيكية الأنيقة إلى تمييز نفسها عن بقية نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه، فإن بنايات ما بعد الحداثة تنهمك، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج الآخذ في التغير الذي تشكل عناصره الأبنية التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن العالمية الكبرى. وإذا كانت نصيحة دانيال بيرن D. Burne للموجة الأولى للمصممين الحداثيين في نهاية القرن التاسع عشر هي "لا تصنع تصاميم صغيرة"؛ فإن في وسع مصمم ما بعد حداثي مثل ألدو روسA. Rosse أن يكون أكثر تواضعاً ويتساءل

(1) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 102.

(2) هارفي، السابق، ص 84.

"مما أستلهم أعمالي إذن؟ ليجيب "من الأشياء الصغرى بالتأكيد، بعدما تبين أن القدرة على تحمل الأشياء الكبرى كان تاريخياً عائقاً كبيراً"[1].

إن الأبنية ما بعد الحداثية، وفقا لدولوز، لا ترى ضيراً مثلاً في مزج الأفكار المعمارية الجديدة مع الأشكال والرموز التقليدية الغابرة بهدف إحداث نوع من الصدمة والادهاش، وربما المرح والتسلية للرائي. وهو ضرب من الإيمان بأن الجمال قد يتولد من التنافر مثلما يتولد من الاتساق، ومن الفوضى مثلما يتولد من النظام. لقد انعكس التحول الذي حدث في المجالات الثقافية على الناتج المعماري وعلى اهتمام المعماريين، وساهم كل منهما في إثراء الفنون الأخرى، لأن الحواجز بينهما قد سقطت "فاستوعب الخطاب المعماري المعاصر اتجاهات مختلفة نحتية وتشكيلية تنهل من طرز عديدة. ورأي بعض النقاد المعماريين أن التعددية والصخب ما هما إلا تعبير عن تعددية وصخب الأحداث التي بداخل جدران البنايات وفيما حولها. أو هي لون من الديمقراطية وحرية التعبير تسمح لكل معماري أن يطرح أفكاره الخاصة دون الالتزام بقالب يحده أو نموذج يتمثله، وهو أمر لم يكن بمقدور المعماريين أن يفعلوه في السابق"[2]، وفي سياق مشابه يقول جان نوفيل "لم يعد المكان يعاش بنفس الطريقة، ولم تعد نفس الأشياء موجودة بالداخل، فاللعب بالمقياس يتم بطريقة مختلفة، ويتم تغيير معناه، فنتمكن انطلاقاً مما كان كبير الحجم غير واضح ووظيفي على نحو خالص، وعبر انحرافات متعاقبة، من إعادة خلق وتجديد لم يكن باستطاعة أي أحد تخيل أنها ممكنة"[3].

سيطرح دولوز مفهوم "المدينة الكولاج"[4] collage city ليصف نوع المعمار السائد في الغرب في الحقبة ما بعد الحداثية، والذي يتخذ من "الانتقائية" قاعدة أساس له. والانتقائية- التي يعدها دولوز السمة الأبرز للحياة المعاصرة- تعني "الجمع" و"المزج" بين العديد من "الطرز" و"الأساليب"، كما تعني أيضاً "الانفتاح على الماضي" والحنين إليه[5].

(1) Ballantyne, Andrew. Deleuze and Guattari For Architects (London: Routledge Press, 2007) p 25.

(2) Ballantyne, Andrew. Ibid, p 36.

(3) بودريار، الأشياء الفريدة، ص 65.

(4) Deleuze, The Fold. Trans Tom Conley (London: The Athlone Press, 1993) p63.

(5) Ballantyne, Andrew. Deleuze and Guattari For Architects, p 39.

والمثال الجلي الذي يستخدمه المعماريون عادة لشرح مفهوم "الانتقائية" كما تتجلى في فن المعمار، هو مبنى مؤسسة At&t (مبنى سوني Sony الآن) الذي صممه فيليب جونسون P.Johnson في مدينة نيويورك. إذ تعد هذه البناية الأكثر جدلاً في النطاق المعماري كونها تجمع ما لا يجتمع معمارياً. فهي ناطحة سحاب مبنية على الطراز الحداثي الوظيفي المتقشف الخالي من الزخارف والحليات التي لا وظيفة لها، فيما تعلو قمتها مقصورة مثلثة الشكل على الطراز القديم المميز للقرن السابع عشر الذي يتسم بوفرة الزخارف والتفاصيل الشكلانية التي لا تخدم وظيفة بعينها سوى تحقيق المتعة الجمالية. هذه الانتقائية أو المزج أصبحت هي لغة العمارة ما بعد الحداثية، فأصبح من الطبيعي أن نجد بناية شديدة الحداثية محمولة على أعمدة بيزنطية أو رومانية موغلة في القدم. وكما يقول بودريار "فإن العمارة تترجم عالماً بأكمله"[1]، إن هذه الانتقائية هي انعكاس لعالم يسوده التشظي والتعددية "فيستمع الفرد إلى موسيقى الريجاي ويشاهد أفلام رعاة البقر ويتناول أطعمة مكدونالد على الغداء وطعاماً محلياً على العشاء، ويضع عطور باريس في طوكيو ويرتدي أزياء "ريترو" في هونج كونج..."[2]. فالتجاور وتزامن الأنماط والقيم والأمزجة والأشكال والمباني والمساحات والحضارات، هما ما يؤولان إلى ما يسميه جينكس "القرية الكونية" Global Village. ولما كانت القرية تعني ما هو محدود ومحلي ومتجانس، في حين تشير الكونية إلى ما هو كبير ومتعدد ومتباعد الأطراف ومختلف وغير متكافئ، فإن لقاء هذين الحدين يعني تجاور قيمهما وواقعهما، بحيث نحصل على إنتاج انتقائي متبادل التأثر والتأثير. وباختصار فإن "التشظي، والكولاج، والانتقاء، والمزج، مع الإحساس بالعرضية والفوضى، هي الأطروحات الأساسية، ربما، التي تهيمن اليوم على ممارسات العمارة والتصميم المديني"[3]. وهو ما يجمعها بالتأكيد مع ممارسات مشابهة في حقول أخرى، مثل الرسم والأدب والسينما والاجتماع وعلم النفس والفلسفة.

---

(1) بودريار، الأشياء الفريدة، ص 12.

(2) ليوتار، الرد على سؤال....، ص 229.

(3) Williams, James. Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture, Pli: The Warwick Journal of Philosophy no 9 (2000), p 219.

يذهب إيان بوكانان Ian Buchanan إلى أن دولوز وجاتاري في كتابهما "ألف ربوة" يقدمان تقسيما للمكان يميزان فيه بين "الأمكنة الملساء" espaces lisses و"الأمكنة المخددة" espaces striés ؛ ويجاري هذا التقسيم التمييز الذي يقيمانه بصفة عامة بين "فن الرحل" L'art nomade الذي يميل أكثر إلى الأمكنة الملساء، و"الفن الحضري" L'art sédentaire الذي يناسب إلى حد كبير الأمكنة المخددة. ووفقا لدولوز يتعلق الأمر بنوعين من الرؤية: **أولا**، "الرؤية القريبة" La vision rapprochée التي تساير "المكان اللمسي" L'espace Tactile (أو بالتحديد الفضاء الذي يمكن أن يكون في آن واحد لمسيا ومرئيا)، وهي الرؤية التي تنطبق بشكل دقيق على "الأمكنة الملساء"، وتتوافق في طبيعتها مع فن الرحل. **ثانيا**، "الرؤية البعيدة" La vision éloignée التي تساير "المكان البصري" L'espace optique (أو بالتحديد الفضاء المليء بالطيات، والذي يكون قابلا للرؤية فقط) وتنطبق إلى حد كبير على "الأمكنة المحددة" لتكون بذلك خاصية مشتركة لأنماط الفن الحضري[1].

ولا يحصر دولوز وجاتاري تمييزهما بين هذين النوعين من الأمكنة في فن الرسم والهندسة المعمارية فقط، بل يتعقبانه في النموذج التكنولوجي والموسيقي والجغرافي والرياضي والفيزيائي. وإذا كانت الأمكنة المحددة توازي من الناحية الفنية المكان البصري وتنسجم بشكل مناسب مع فن العمارة الكلاسيكي في عصر النهضة حيث التداخل الكبير بين العمق والشكل وحيث الحضور الجلي لمفهوم الحجم والمنظور، فإن الأمكنة الملساء توازي فن العمارة ما بعد الحداثي، حيث لا قيمة لفكرة المنظورية ولا اعتبار للمركز والعمق، بعد أن فقدت المعالم Les repères نموذجها البصري الذي كان يوحدها في صنف ثابت معين أمام الملاحظ الذي يقع خارج المشهد "إذ لا خط يفصل ما بين الأرض والسماء، فهما يمتلكان نفس المادة. كما أنه لا وجود للأفق ولا للعمق ولا للمنظورية ولا للحد ولا للتخم أو الشكل والمركز".

ووفقا لبوكانان فإن العمارة المعاصرة قد ساهمت في إبداع أمكنة ملساء بعد أن أصبح التصميم متضمنا لاتجاهات متغيرة دون أن يعين التخوم ويحدد الأشكال، أو إذا

(1) Buchanan, Ian. Deleuze and Space (London: Edinburgh University Press, 2005) p18-21. & Deleuze, Guattari, A Thousand Plateaus, p 208-209.

شئنا استعمال لغة ميكائيل فريد Michaël Fried - التي يستعيرها كل من دولوز وجاتاري- لقلنا معه "لقد أصبحنا ها هنا أمام خطوط تشكيلية متعددة الاتجاهات، بلا عمق ولا خارج، بلا شكل ولا قعر، لا تحد أي شيء ولا تمثل أي تخم، فهي لا تملأ إلا مكانا أملس"[(1)] .

ومن نفس المنطلق يقارن بوكانان، في موضع آخر، بين هذا التصور الدولوزي للمكان وبين التحليل الذي قدمه جيمسون لفندق بونافنتور Bonaventura hotel، يخلص جيمسون من تحليله للطراز المعماري للفندق إلى أنه يجسد "التجلي المعماري لمفهوم سقوط سلطة الإنسان وهيمنته على الوجود، إذ لم يعد هو محور الحياة ومركزها"، وقد كرس المعماريون ذلك المعنى عن طريق عمل واجهات زجاجية مرآوية عاكسة ضخمة، بحيث يقف الرائي عند مدخل البناية فيرى انعكاس العالم والأبنية المقابلة للمبنى ويرى صورته كذلك فيجد نفسه ضئيلاً موغلاً في التقزم والتشظي وسط العالم والضجيج المنعكس أمامه. وبحسب جيمسون، فإن واجهات الزجاج العاكس للفندق إنما تهدف إلى "طرد المدينة خارجياً، لإبقاء الرائي بعيداً من أن يرى، وجعل صلة الفندق بالجوار أقرب إلى "القطيعة الخاصة من دون مكان" (وهو طرد تماثله النظارات الشمسية العاكسة التي تجعل من المستحيل على محدثك رؤية عينيك، مما يمنحك أفضلية وسلطة عليه). يمنح الزجاج العاكس للفندق أيضاً انفصالاً عن الوسط المحيط به، فما نراه عندما نقف في مواجهته صوراً مشوهة ومفتتة للمباني المحيطة التي تنعكس على واجهته[(2)].

في سياق مشابه يجد أندرو بالنتين Andrew Ballantyne في مفاهيم دولوز عن التعددية والتجاور والانتقائية علاقة وثيقة بالتطور المعماري المعاصر، وعلى سبيل المثال يقارن بالنتين بين مفهوم الجذمور rhizome عند دولوز[(*)] وبعض النماذج المعمارية التي تنتمي إلى الطراز ما بعد الحداثي: فالجذمور- ذلك المصطلح الذي يشير

---

(1) Deleuze, A Thousand Plateaus, p 302.

(2) Buchanan, Ian. Practical Deleuzism and Postmodern Space. in Martin Fuglsang and Bent Meier Sørensen(eds) Deleuze and the Social (London: Edinburgh University Press, 2006) p 140.

(*) مصطلح سيتم شرحه تفصيلا في الفصل الثاني.

إلى اللامركزية واللاتحدد- يعد مدخلا لفهم العديد من الطرز المعمارية المعاصرة، وعلى سبيل المثال "فإن مدينة بورتمان Portman city صممت بطريقة لا يمكن للناظر إليها أن يرى أي مدخل لها، فهي أشبه بالتيه الذي يصعب تحديد نقطة بداية أو نهاية له"[1]. ومن نفس المنطلق يقارن جرانت كيستر Grant Kester بين بعض مفاهيم دولوز، كالتشظي والتجاور والطية والأمكنة الملساء والجذمور، وبين بعض الطرز المعمارية المعاصرة "إن قوة نموذج دولوز تكمن في قدرته على الحفاظ على تنظيمات متعددة بشكل متجاور وآني، وهكذا ففي مشروع آيزنمان Eisenman لمركز ويكسنر Wexner center نجد أن البرج والشبكة لا يشتملان على أي تناقض"[2].

ويرى جيمسون أن عمارة ما بعد الحداثة هي عرض من أعراض اضمحلال حضاري مزمن، إنها "ليست إعادة بناء للمدن، وإنما موت لها"، فانتشار ما يسمى بـ "الصناديق الزجاجية المترهلة" بمعظم المراكز المدنية في العالم، يشهد على ما يبدو بأن "الحداثة العليا قد ماتت ودفنت للأبد، وأن إبداعاتها التشكيلية قد نفدت نفاداً كاملاً، وأن أحلامها الأفلاطونية غير قابلة للتحقق"[3]. ويواصل جيمسون "المدهش في التكوينات المعمارية الجديدة حول باريس وفي بقاع متعددة من أوروبا هو أنها جميعاً لا تقدم أي "منظور" محدد على الإطلاق. القضية ليست فقط في أن الشوارع بمفهومها المعروف وقيمها الضمنية قد اختفت تماماً من هذه التكوينات المعمارية، بل في أن كل الحدود المعروفة للشكل المعماري قد تلاشت أيضاً. ذلك مذهل ومربك إلى حد كبير. وفي ظل هذا الارتباك الوجودي المدمر، الذي تمارسه ما بعد الحداثة على فضائها المكاني، يظهر لنا تشخيص نهائي وأخير لمدى عجزنا عن طرح أنفسنا في المكان وتعريفه بصورة تعكس وعياً حقيقياً به، وهو الأمر الذي يفسر بدوره ظهور التوجه الداعي لثقافة عالمية متعددة الجنسيات تذوب فيها الهويات فتصير مفتتة عاجزة عن موضعة ذواتها"[4].

---

(1) Ballantyne, Andrew. Ibid, 98-99.

(2) Kester, Grant H. Gilles Deleuze and Contemporary Architectural Practice, Visual & Cultural Studies, Spring 2003 Vol 45, No 1, p 37.

(3) Jameson, F. "Beyond the Cave, in The Jameson Reader, Ibid. p 128.

(4) Jameson, Ibid, 130- 131.

كان فن الرسم المعاصر أكثر تأثراً- مقارنة بالفنون الأخرى- بالقيم ما بعد الحداثية، وربما يعود ذلك إلى قابليته السريعة لاستيعاب التغيرات المتلاحقة، وربما أيضاً لكثرة مدارسه وتنوعها، وقدرتها الكبيرة على التفاعل مع الجديد. والحال أن سمات ما بعد الحداثة يمكن ملاحظتها في فترة مبكرة عند النزعة المستقبلية والدادية. ولعل أعمال مارسيل دوشام Marcel Duchamp تعطينا نموذجاً جيداً للإرهاصات الأولى لتيار ما بعد الحداثة في فن التصوير. اشتهر دوشام (1887- 1968) بالنزعة العدمية، التعبير عن اللاشيء، أو كما يقول بودريار "لقد تمثل فعل دوشام في تقليص الأشياء إلى اللامعنى"[1]، وكان يراهن في فنه على أن الفنان لديه القدرة على تغيير أذواق المتلقين، وكانت قولته الشهيرة "نستطيع أن نجعل الناس تتقبل أي شيء" هي المحرك له، والسر الذي يكمن خلف كل أعماله الفنية الصادمة وغير المستساغة. قام بادخال ما يسمى بـ"الأشياء جاهزة الصنع" ready-made إلى مجال الفنون التشكيلية، وهي أشياء كان يقوم بتصنيعها بنفسه أو بمساعدة آخرين، ثم يضيف عليها بعض من لمساته، وتعرض كما هي في صالات العرض. ومن أشهر هذه الأعمال، العمل الذي عرض في أحد معارض السريالية في باريس 1936 وحمل اسم "الاستخفاف، نعم ولما لا؟ Pourquoi ne pas éternuer?" فهذا العمل عبارة عن عدة تناقضات متجاورة، لم يسع دوشام نحو تقديم أي تفسير لها: قفص طيور زينة قديم له شكل مستطيل ويمكن أن يحمل باليد، يحوي مجموعة من الأشياء... مكعبات من الرخام الأبيض المحتشدة والتي تبدو كقطع السكر، وترمومتر، وهيكل سمك. القفص يبدو للرائي خفيف الوزن، لكن عندما تحمله فسوف تتعجب بالوزن الثقيل غير المتوقع،.. الترمومتر ليقيس درجة حرارة الرخام؟ (الاستخفاف، نعم ولماذا لا؟) فرغم توقعك لخفة وزن القفص، (الرخام ثقيل جداً)، ورغم أملك الخاص في تذوق السكر، (فهناك قطع سكر مزيفة)، وأيضاً لا توجد حرارة ودفء (وهذا يظهر على الترمومتر الذي لا يرتفع زئبقه، بالإضافة إلى ارتباط هذا القفص بصوت عصفور يغني إلخ. والنتيجة أن كل هذه الأشياء مجتمعه تضعنا في عالم من الارتباك واللاتحدد، فهي لا تلتقي في صفة مشتركة من حيث الشكل أو المضمون، لكن باجتماعها معاً تشترك جميعها في

---

(1) بودريار، الأشياء الفريدة، ص 56.

صفة "كسر التوقع"، وكأن دوشام يريد أن يقول لنا "هذا الذي يبدو لك، ليس على النحو الذي يبدو عليه"[1].

وعلى كلٍ، فقد برع دوشام في تحويل كل ما هو ليس مألوفاً إلى مفردات فنية تدخل في تركيب أعماله الفنية[*]. وقد تنامى هذا التيار على يد إندي وارهول Andy Warhol (1928-1987)، الذي بدأ حياته كفنان دعاية، لكن وارهول كان يستخدم الشاشة الحريرية والتصوير الفوتوغرافي لعرض الأشياء جاهزة الصنع. اشتهر بشعاره "أريد أن أكون آلة" وهو شعار يعبر عن حالة من الخواء وعدم الانفعال. والمسألة هنا لا تتعلق بالاغتراب أو الشعور بالغربة، إنما يمكن تلخيصها في عبارة وارهول "مالا يمكنك التغلب عليه، فعليك بالانضمام إليه، ولو أنه استغرقك، فلابد أن تكون انعكاساً له"[2]، ولم يدخر وارهول جهداً من أجل تنفيذ هذه المقولة. (على سبيل المثال رأى وارهول أنه قد استغرق طوال عشرين عاماً في تناول نوع واحد من الطعام على وجبة الغداء- وهو حساء كامبيل "Cambil"؛ لذا جاء أحد أعماله نسخاً عن طريق تقنية الشاشة الحريرية لإحدى عبوات هذا الحساء). وقد رأى وارهول "أن المحلات الكبرى تحتوي على العديد من مفردات العمل الفني، لذا ينظر لها وارهول على أنها نوع من "المتاحف" لدرجة أننا- في رأيه- من الممكن أن نعكس العبارات فتصبح "أحب روما للغاية، فهي نوع من المتحف، مثل محلات بلومينجد إل الكبرى"[3]. في عام 1967 يقول وارهول "لا أرى أن الفن للنخبة، بل لعامة الشعب الأميركي" ولكن السؤال هو كيف

---

(1) جانيس مينيك، مارسيل دوشامب: الفن كعدم. ترجمة هويدا السباعي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002) ص 150 وما بعدها.

(*) في عام 1917 قدم مارسيل دوشام أحد أعماله التي أطلق عليها اسم "النافورة" Fountain في معرض للفنانين المستقلين في نيويورك. و"النافورة" هو عمل جاهز الصنع، وبالتحديد عبارة عن "مبولة" وقد استقبل هذا العمل في البداية باستنكار واستهجان شديدين من لجنة تحكيم المعرض ومن المشاهدين، لكن ما لبثت حدة النقد أن خفتت واحتل العمل مكان الصدارة في العديد من المعارض.

(2) Foster, Hal and Others, Art Since 1900 (London: Thames& Hudson, 2004), p 486.

(3) كاترين مييه، الفن المعاصر، ص 30.

يمكن للمرء أن يمثل "جماهير الشعب الأميركي" خاصة وأن الذوق ليس بمقولة سكونية؟ رأي وارهول أنه من الممكن أن يتم هذا بالتعبير عن الأشياء التي تمثل قاسماً مشتركاً بين الجميع، ووجد وارهول في المنتجات الاستهلاكية (حساء كامبيل، عبوات المياه الغازية، صور مشاهير النجوم)(*) غايته، لذا كانت موضوعاً لأعماله منذ 1963 حتى وفاته وقد لاقت نجاحاً جماهيرياً كبيرا.

لقد قال بير بوردو عن هذا التيار الذي يمثله دوشام ووارهول "إن الفنان الذي يضع اسمه على قطعة جاهزة الصنع فيمنحها قيمة تجارية لا تقاس بمقدار كلفة الصنع، إنما يدين بالفاعلية السحرية لمجمل منطق الحقل الفني الذي يعترف به ويمنحه الشرعية، ولن يكون فعله هذا، سوى إيماءه مجنونة أو غير ذات أهمية، لو لم يساندها حشد من المحتفين والمؤمنين المستعدين لتقديمه كما لو كان عبقري المعنى والقيمة"[1]. وفي مقابل رؤية بوردو يربط دولوز بين تيمة التكرار الحاضرة في أعمال وارهول وبين مفهوم السيمولاكر(**) (الصورة غير ذات الأصل) والذي يدحض، في رأيه، فكرة التمثيل في الفن. فالتكرار الذي تعمده وارهول في لوحاته، مهما بدا متطابقا، يولد أقصى درجات الاختلاف، وقد رأى دولوز أن هذا هو انجاز فن البوب، وإندي وارهول، الذي تستخلص أعماله المسلسلة تفردات من عاداتنا الاستهلاكية والتدميرية، يقول دولوز في الاختلاف والتكرار Différence et Répétition "ليس هناك إشكالية استطيقية أخرى، خلاف تلك الخاصة بإدراج الفن في الحياة العادية. وكلما تبدو حياتنا اليومية قاسية، نمطية، وخاضعة لإعادة إنتاج متصاعدة لموضوعات الاستهلاك، كلما توجب حقن الفن فيها لكي ينتزع منها ذلك الاختلاف الضئيل الذي يلعب بشكل آني بين المستويات الأخرى من التكرار"[2]. إن اهتمام وارهول بالسطوح، وعبارته التي يقول فيها "لو كنت تريد أن تعرف كل شيء عن إندي

(*) أنظر غلاف الفصل الثالث.

(1) ديفيد إنجليز، سوسيولوجيا الفن، ترجمة ليلى الموسوي (الكويت: عالم المعرفة ع341، 2007) ص74.

(**) سنناقش هذا تفصيلا في الفصل الثالث، في الجزء الخاص بـ"قلب الأفلاطونية".

(2) Deleuze, Difference and Repetition. Trans Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994) p 294.

وارهول، فكل ما عليك أن تنظر إلى سطح لوحاتي وأفلامي وأنا نفسي، وعندها ستجدني. فلا شيء يختفي خلف ذاك السطح"[1]، ستجد اهتماما من نوع خاص عند دولوز، خاصة أنها تتفق واهتمامه بمفهوم الوجهية Visage وبما يتشكل على السطح.

في مقالته "على أنقاض المتاحف" On the Museum's Ruins يرى دوجلاس كريمب D.Crimp أن المزج والتقطيع والحنين إلى الماضي هي الصفات الأبرز في فن التصوير المعاصر. وهو يقدم لنا أمثلة عديدة على ذلك: فأولمبيا Olympia مانيه Manet، إحدى أشهر لوحات بدايات الحركة الحداثية، إنما أسست على موديل فينوس Venus of Urbino لتيتان Titian. لكن الأسلوب الذي استخدم يشير إلى انقسام في الوعي بين الحداثة والتقليد، والتدخل الفاعل للرسام في إحداث هذا التحول من خلال إدخال تعديلات جوهرية على العمل الذي تأثر به، بحيث يمكن القول إن المسألة لا تتعدى مجرد الإيحاء. أما عند فناني ما بعد الحداثة، فإن الأمر يختلف، ينشر روشنبرج Rauschenberg، أحد فناني الحركة، صورتي "فينوس روكبي Rokeby Venus لبلاثكث Velazquez و"فينوس في حمامها" Venus at Her Toilet لروبنز Rubens في سلسلة من لوحاته في الستينيات من القرن العشرين الماضي إلا أنه يستخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً، حيث يجري تصور رسم الأصل على شاشة من حرير silk screen، بالإضافة إلى أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات، طوافات، مفاتيح سيارات، أطباق). ما يفعله روشنبرج هو ببساطة إعادة إنتاج reproduction للأصل، لكنه إعادة إنتاج سطحي. أما مانيه فكان ينتج بالفعل، وهذا هو الفارق "الذي يدعونا" بحسب كريمب "إلى اعتبار روشنبرج فناناً ما بعد حداثي. أما "شذا" الحداثة لدى الفنان كمنتج فلم يعد له من مكان[2] .

ومن نفس المنطلق يقول جيمسون "لست أعرف كيف يمكن رؤية قيمة أعمال روشنبرج، لكنني كنت قد شاهدت معرضاً كبيرا لأعماله في الصين، أشياء لماعة براقة تطرح الكثير من خبرات ما بعد الحداثة وتجاربها، إلا أنها تنتهي انتهاء كاملاً بمجرد أن ينتهي حدث الرؤية، بمجرد أن ينتهي المعرض ويخرج المشاهدون... إن ما ينتجه

(1) Foster, Hal, and Others, Art Since 1900, p 484.
(2) Foster, Hal. Anti Aesthetics, P 45-47.

روشنبرج ليس عملاً فنياً"[1]. وعلى النقيض من ذلك يرى دولوز أن قوة أعمال روشنبرج تكمن في أن لوحاته مكتفية بذاتها، أي أنها لا تحيل إلى شيء خارجها "من خلال أعمال روشنبرج تحديداً يمكن أن نقول أن السطح يتوقف عن أن يلعب دور النافذة المطلة على العالم ويصير الآن شبكة معلومات معتمة.. تلك الشبكة التي تدون عليها الخطوط والأعداد والخصائص المتغيرة"[2]. ويستشهد دولوز بمقولة كيدج Cage التي يقول فيها أن أعمال روشنبرج "تبدو متنوعة وقابلة للنفاد كأي من أعمال سابقيه الحداثين بشرط أن نتعلم فقط كيف نراها"[3].

في مجال التصوير الفوتوغرافي يمكن اعتبار "سيندي شيرمان" إحدى الشخصيات البارزة في حركة ما بعد الحداثة، إذ هي قد جعلت من نفسها موضوعاً لكل صورها، فقط في كل مرة تغير من شكلها باستخدام وسائل التجميل والأقنعة المختلفة، بالإضافة إلى تغيير الأوضاع والخلفيات "ولن تكتشف إلا من خلال الكتيب المرفق في المعرض أنها مشاهد لامرأة واحدة، هي الفنانة نفسها"[4]. إن مرونة الشخصية الإنسانية من خلال طواعية تحولات المظاهر والسطوح والواجهات، هي من المقولات الهامة لما بعد الحداثة.

وترى هوتشيون Hutcheon في كتابها "سياسات ما بعد الحداثة" Politics of Postmodernism "أن التصوير الفوتوغرافي عند مصوري ما بعد الحداثة يضمر التمرد ما بعد الحداثي على السلطة المهيمنة بكل أشكالها، بما فيها سلطة الطبيعة والواقع"[5]. لذا لجأ التصوير الفوتوغرافي، متأثرا في ذلك بفن الرسم، إلى التحرر من تصوير وتمثيل الواقع كما هو، عبر مجموعة من الطرق والأساليب (سيتم الإشارة إليها لاحقا).

المجال الفني الثالث الذي تبرز فيه مقولات ما بعد الحداثة بقوة هو "السينما"، "فالسينما" هي الفن الذي يتمتع بشعبية لا محدودة، وهي بصورة أو بأخرى مرتبطة

---

(1) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ص 67.

(2) Deleuze, The Fold, p 27.

(3) Deleuze, Guattari, A Thousand Plateaus. p 267.

(4) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 23.

(5) Hutcheon, Politics of Postmodernism (London: Routledge, 1989) p 45.

بالمنطق الرأسمالي- سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيع، كما أنها تستخدم التقنيات الحديثة بصورة تفوق استخدام كل الفنون الأخرى لها، مما يجعلها في حالة تطور وتحول مستمرين. وبصفة عامة، نستطيع أن نلحظ حضور التيمات ما بعد الحداثية في السينما المعاصرة على مستويين: **الأول،** أفلام أراد صانعوها التعبير من خلالها عن قيم المجتمع ما بعد الحداثي، كالتجاور والاختلاف والتعددية، وعن التغيرات المتلاحقة التي أصابت المجتمع ما بعد الصناعي. **والثاني،** أفلام تنطلق من رؤى ما بعد حداثية للعالم، رؤى مفككة ومتشظية، تستند في الأغلب على الانتقاء، والمزج، والرؤية غير المنفعلة بالعالم، وغالباً ما تعتمد هذه الأفلام على توظيف التاريخ وتحويره لخدمة السياق العام للفيلم.

ويرى جيل دولوز أن التطور الأبرز في السينما المعاصرة هو تفكك المونولوج الداخلي monologue intérieur للفيلم وفقدانه وحدته الداخلية أو الكلية، فالطريقة التي يرى بها المؤلف، والطريقة التي ترى بها الشخصيات، والطريقة التي يكون العالم بها مرئياً، تشكل وحدة دالة (ذات دلالة أو معنى)، تعمل عبر الرموز. لكن في السينما المعاصرة انهارت هذه الوحدة وتحطم المونولوج إلى شظايا فاقدة الملامح. وذلك هو التحول، يقول دولوز، الذي كان دوس باسوس(*) J. DOS PASSOS قد أدخله إلى الرواية، من خلال استناده إلى وسائل سينمائية. على أن ذلك، وبحسب دولوز، لم يكن سوى الوجه السلبي لتحول إيجابي أكثر عمقاً، وأكثر أهمية، فقد أخلى المونولوج الداخلي المكان للصورة، وأصبحت الصورة لها مطلق السيادة والاستقلالية، بحيث تكتسب الصورة قيمتها في ذاتها من خلال ما يسبقها وما يلحقها. لم يعد ثمة تناغمات كاملة و "مستقرة"، ولكن فقط تناغمات غير متطابقة أو انقطاعات لا معقولة، أصبحت الصورة متحررة من القيود السردية التقليدية. كما أصبحت الصورة مكتفية بذاتها لا تميل إلى شيء خارجها واختفى منها كل مجاز أو رمز. ذلك، في نظر دولوز، يفتح

(*) جون رودريجو دوس باسوس (1896-1970) كاتب أمريكي، يتميز أسلوبه في الكتابة القصصية بالجمع بين التقارير الصحفية والشعر والأغاني الدارجة، ليشكل بذلك لوحة نقدية للمجتمع الأمريكي. وقد قام الروائي العظيم إبراهيم صنع الله، ربما لأول مرة في اللغة العربية، بتطبيق هذا الأسلوب الكتابي في روايته "ذات" 1991.

إمكانيات غير عادية للفيلم السينمائي ويجعله أكثر قدرة على التواصل، وأكثر استقلالاً واعتماداً على تقنياته الداخلية "إذا كان الثوريون يقفون حقاً على أبوابنا، ويحاصروننا، مثل أكلة لحوم البشر، فينبغي إظهارهم وهم يأكلون اللحم البشري، إذا كان رجال المصارف قتلة، وكان الطلاب سجناء، وكان المصورون الفوتوغرافيون قوادين، إذا كان العمال مستلبين من قبل أرباب العمل، فينبغي إظهار ذلك وليس تحويله إلى صورة مجازية. إذ لم يعد الأمر أمراً مجازاً وإنما برهنة وإثبات"[1].

السمة الثانية البارزة لأفلام ما بعد الحداثة هي "الحنين إلى الماضي"، ليس إعادة تقديم التاريخ برؤى مختلفة أو "وجهات نظر"، إنما إقحام للتراث أو للماضي للتأكيد على إمكانية "التجاور"، ربما بصورة تبدو هزلية في أحيان كثيرة، وكما يقول جيمسون "فيلم الحنين إلى الماضي في عصر ما بعد الحداثة هو مجموعة من الصور المستهلكة يميزها المشاهد في الغالب عن طريق الموسيقى والموضة وتصفيفة الشعر والمركبات أو السيارات"[2]. وقد ربط دولوز بين هذا الحنين إلى الماضي وبين ما أطلق عليه السقوط في "الكليشيه"[3] Cliche أي الصورة النمطية المكررة.

---

(1) Deleuze, Time- Image, p 182- 183.

(2) نيكولاس رزبرج، السابق، ص 112. وعلى سبيل المثال في فيلم "المنتقمون" The 1998 Avengers للمخرج Jeremiah. S Chechik، يظهر مفهوم التجاور والمزج بين الثقافات والعوالم المختلفة. فالطراز المعماري للأبنية داخل الفيلم يتردد بين الكلاسيكي والحداثي وما بعد الحداثي، وهناك توظيف واضح لرواية كارول (أليس في بلاد العجائب) مع شخصية المخبر السري "شيرلوك هولمز". هذا المزيج العجيب يتضح بصورة أخرى في الشخصية التي جسدها "شين كونري" S. Connery في الفيلم، فهو مزيج من ثقافات عديدة (إنجليزي، تركي، يوناني...) ويظهر هذا في ملابسه التي يبدلها باستمرار دون مبرر سوى تجسيد هذه الفكرة. وثمة تغيير مربك في المسميات، فإحدى الشخصيات المحورية في الفيلم وهي امرأة يطلقون عليها لقب (الأب) Father، في حين يطلقون لقب (الأم) Mother على الشخصية التي تتصدى لها وهو رجل.

(3) Deleuze, Ibid, p 21.(وكل ما ذكر في النص مشاهد من أفلام)

السمة الثالثة، هي "التشظي والفوضى والبنية اللامعقولة للفيلم"[1]. وقد اهتم ستيفن كونور[2] S. Connor بتحليل موجة أفلام الخيال العلمي، لاسيما تلك التي تهتم بالمخلوقات الغريبة القادمة من كواكب أخرى aliens وعلى رأسها سلسلة (حروب النجم) Star Wars لجورج لوكاش G. Lucas، ورأى أنها تحمل معنى العزوف عن تقديم أية رؤية بصدد المشكلات الاجتماعية الراهنة في الغرب، وهو ما يعني الانفصال عن العالم. وقد أشار بودريار إلى أن هذا النمط من الأفلام يفضي إلى ما أطلق عليه "نشوة الاتصال" Extase de la communication، أي فعل المشاهدة التي ينتفي منها أي غرض غير المشاهدة، الصورة الخاوية من المعنى أو على حد وصف بودريار "انتصار لرغبة الإنتاج على رغبة تقديم المعنى"[3].

أما عن الأدب ما بعد الحداثي، وبخاصة الرواية، فإن من السمات البارزة فيه محاولة استخدام تقنيات السينما في السرد الروائي مثل "القطع، المزج، تداخل الأزمنة، تشظي الزمن". كما يمكن إضافة المحاكاة الساخرة للواقع، عدم انفعال شخصيات السرد بالإحداث...إلخ. ومن هذا المنطلق يشير آلان روب جرييه إلى تمسكه بنوع من الرواية أسماه "بالعمل الفني غير الإنساني" تلك الرواية التي ترتمي فيها عيون الشخصية الرئيسية على الأشياء "دون إسقاط أو تخريج ذاتي"، وبالتالي، يرى البطل الأشياء، ولكنه يرفض تقويمها أو تشكيلها بنفسه، يرفض أن يفرض عليها أي فهم محتمل، أي تآمر عليها، فهو لا يطلب منها شيئاً البتة، حاسة النظر عنده راضية باتخاذ أبعاد هذه الأشياء فقط، وعواطفه بالمثل ترتمي على سطحها دون محاولة منها لاختراق هذا السطح، وذلك لأنه لا شيء يختبئ تحت السطح. وقد رأى دولوز أن أعمال جرييه،

---

(1) Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image. Trans by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) p 214.

- وسنقوم بعرض هذه السمات تفصيلا في الفصل الرابع، أثناء الحديث عن أزمة الصورة- الفعل. -

(2) Connor, Steven. Postmodernist Culture – An Introduction to Theories of the Contemporary. (Cambridge: Blackwell Publishers, 1997) pp 87- 113.

(3) Baudrillard, Jean. The Ecstasy of Communication. in Foster, Hal. The Anti-Aesthetic, p 126.

سواء الروائية أو السينمائية، تشي بقوة من نوع خاص..قوة تزييف الواقع، أو قوة المختلق حسب وصف دولوز[1].

ويبدو التشابه بين مبادئ روب جرييه وما يطرحه بارت في مقالة "موت المؤلف" واضحاً. فبارت مثل روب جرييه، يرى أن الناقد عليه أن يتخذ "أبعاد" النص والكتابة دون محاولة منه للنفاذ فيما تحت السطح. فالكتابة كما يراها بارت- على نحو ما سنرى- تسمح "لكل شيء أن ينحل، لا أن تحل شفرته وتفك رموزه" فهو "فضاء يجب أن يحجب، لا أن يخترق أو يثقب". لذا فليس من المدهش إذن أن يعجب دولوز وبارت بأعمال روب جرييه الروائية فينظرا إليها بوصفها "معكوس" الكتابة الشعرية تماماً، فهي "لا تحاول النفاذ للأشياء، بل تبقى على سطح الأشياء تتأملها بحيادية"[2]. وهذا في نظرهم مكمن قوة في النص لا ضعفاً. ومن نفس منطلق روب جرييه يقول كيدج "أعمل الآن أيضاً في عمل جديد اسميه بوروبيرا، وهو عبارة عن أوبرا بدون نص أوبرالي، أو حبكة مزيج من العناصر المسرحية كلها، ليس بينها اتصال متعمد، وأعتقد أن ما سيحدث في عملية توالي هذه العناصر وتلقائيتها يمكن أن يكون مدهشاً وغير مألوف"[3]، والواقع أن تصنيفات من قبيل الأنواع شبه الأدبية para littérature والآداب الهامشية litteratures périphériques والأدب الجماهيري littérature de masse والأدب سريع الزوال Le fiction fragile ستحتل موقعها في النقد الأدبي المعاصر.

أما موسيقى ما بعد الحداثة فهي مزيج من موسيقات أثنية ethnique مختلفة، سواء على مستوى الآلات أو الأصوات، لخلق هوية موسيقية جديدة متعددة الثقافات، والأمثلة على ذلك كثيرة في محاولة إدماج موسيقى الريجي Reggae والراب Rap والهيب هوب Hip Hop وموسيقى البوب الأمريكية والأوربية فيما يسمى بالروك الفني art rock تمييزاً له عن موسيقى الروك التقليدية[4]. وبالإضافة للمغزى السياسي والثقافي لهذا النوع من التداخل أو الكولاج (إظهار أن العالم قرية صغيرة،

---

(1) Deleuze, The Movement-Image, p 131.

(2) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ص 146.

(3) Deleuze, Guattari, A Thousand Plateaus, p 344.

(4) Deleuze, Guattari, Ibid, p 97- 98.

الدعوة لسلام عالمي... إلخ)، فإن فناني الباستيشpastiche الموسيقي يرفضون تقسيم الموسيقى إلى جادة وهزلية، أو راقية وشعبية، وهم يتبنون اتجاه رافض لأن تعبر الموسيقى عن نزعة جادة للحياة. وهو ما نجد جذوراً له فن موسيقى التمرد punk في السبعينيات(*).

في ظل هذا الوضع الملتبس للفنون في المرحلة ما بعد الحداثية. هل يمكن الحديث عن علم للجمال؟ أو نظرية للفن؟ أو حتى ما هو معياري؟

إن بعض النقاد، من أمثال فريدريك جيمسون وتيري إيجلتون وديفيد هارفي، يرون أن هناك صعوبات عديدة أمام إمكانية تأسيس نظرية جمالية تواكب التطورات التي لحقت بمفهوم "الفن": خلخلة مفهوم الإبداع والتجربة الجمالية مع تفشي القيم الاستهلاكية والتطور التقني، وتكنولوجيا الواقع الافتراضي و تغليب عناصر الشكل على المضمون (عناصر الإبهار في الصورة) بالإضافة إلى محاولة تقديم عمل فني يفهمه الجميع ويخلو من الرمز حتى يحقق الانتشار المطلوب. مع الوضع في الاعتبار مفهوم "موت المؤلف" وآثاره على النظرية الجمالية، والاحتفاء بالنص، وفقدانه لخصوصيته من خلال مفهوم "التناص". كل هذه التغيرات سيصطدم بها أي منظر للفن يحاول الحديث عن تجربة جمالية للمبدع أو للمتلقي؟ ويرى جيمسون أن نهاية الحداثة تعني بالتالي نهاية الجمالي نفسه أو علم الجمال بصفة عامة؛ إذ هو يرهن وجود علم للجمال باستقلال وذاتية العمل الفني، لكن أن يصبح العمل الفني مزيج أو امتزاج لأعمال أخرى، فإن العمل الفني نفسه سينحل إلى صور متعددة، صور ثقافية مختلفة عن التصور التقليدي لمفهوم الفن، ويستنتج جيمسون من ذلك أن "انجذاب علم الجمال المعاصر للفن الزائف واليومي، مناورة ايديولوجية وليس مورداً للإبداع"[1].

على الرغم من وجاهة رأي جيمسون السابق، إلا أننا لا نعدم وجود تأملات بالفعل حول مفهومي الفن والجمال، حقا أن هذه التأملات قد اختفت منها بعض المباحث التقليدية التي كانت موضوعا حاضرا في أي نقاش استطيقي، كخبرتي الإبداع

(*) قدم دولوز وجاتاري تحليلا مطولا لهذه الأنواع الموسيقية في كتابهما المشترك "ألف ربوة" ص310 (الترجمة الإنجليزية) وما بعدها.

(1) جيمسون، التحول الثقافي، ص 112.

والتلقي، إلا أنه في النهاية لا يوجد نموذج ثابت لا يتغير، فكل فكر وكل عصر يستدعي نموذجه الملائم وفقا لطبيعته الخاصة. بالإضافة إلى أنه لا يمكن القول، بإطلاق، أن اتجاه ما بعد الحداثة يرفض "كل ما هو معياري"، فقط هم رفضوا القواعد الجاهزة المعدة سلفا، والتي هي، في رأيهم، تقولب العمل الفني، وتلغي تعدديته، وفي هذا يقول رزبرج: "إن الفنان أو الكاتب ما بعد الحداثي يلعب دور الفيلسوف، فالعمل الذي ينتجه أو النص الذي يكتبه ليس محكوماً بعدد من القواعد أو المقاييس التي وضعت بصورة مسبقة، ومن ثم لا يمكن الحكم على هذه الأعمال وفقاً لتصور مسبق من خلال تطبيق صيغ أليفة أو جاهزة على النص أو العمل"[1].

ثمة إجماع من معظم منظري ما بعد الحداثة على المعارضة الحاسمة لفكرة امتلاك العمل الفني لنوع من الوحدة العضوية أو الشكل المتماسك الذي "يحميه من الرياح العاتية للتغير الثقافي والاجتماعي والتاريخي" بتعبير هارفي، ويشير ذلك إلى تحول واضح من التركيز الماركسي الأكثر تقليدية على "السياق الأصلي للإنتاج" إلى الاهتمام "بمختلف السياقات الخاصة بالاستقبال"[2]. لقد ذهب بارت ومن بعده دولوز ودريدا إلى أن اللغة الواحدة في حالة تدفق دائم، ولا يوجد ما نسميه المعنى في النص.. لا توجد أية سلطة نهائية تقرر معنى النص، كما لا يوجد معنى نهائي مقترن بالعلامة. فالعلامات تتغير دوماً حسب السياق. من هذا المنطلق يرى دولوز أن التركيب بين المتضادات، والأشياء التي على غير ذات صلة، هو وظيفة الفن في كل العصور. كما يرى يرى دريدا أن الكولاج/ المونتاج هو الشكل الأساسي في الخطاب الفني ما بعد الحداثي. والتنافر الداخلي داخل العمل الفني (سواء أكان رسماً أم نصاً أم معماراً) هو الذي يمنحنا، نحن متلقي العمل، الحافز لإنتاج دلالة (ليست أحادية أو مستقرة)[3]. فالعمل الفني يخلق التعددية.. تعددية المعنى والدلالات.. عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولذلك لا يمكن إخضاعه لتفسير أو تأويل إنما فقط كل ما نملكه أمام العمل الفني هو تفجيره.. وهذا ما يضمن خلوده لأنه لا يفرض معنى وحيداً على

(1) نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ص 66.

(2) نوريس، مقدمة موسوعة كمريدج في النقد الأدبي، ج 9، ص 28.

(3) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 73.

أناس مختلفين وإنما لكونه يوحي بمعاني مختلفة لإنسان وحيد. إن العمل الفني- وبالأخص النص- يقرأ في تعدده وفي تناميه، في اختراقه، وفي فاعليته.. باختصار، كما يقول دولوز، يمكن أن نستعيد عبارة كافكا "ليس عندي ما هو جاهز"[1]، أو كما يقول إيتالو كالفينو "أتفق معكم على أن كتبي قد تفسر من وجهات نظر مختلفة، قد تفسر في ضوء الوجودية، أو البنيوية، أو المفاهيم الماركسية، أو الكانطية الجديدة أو الفرويدية أو مذهب يونج، بالرغم من كل هذا؛ يسرني عدم وجود مفتاح واحد لفتح جميع أقفال قصصي وحل رموزها"[2].

في العام 1968 أصدر رولان بارت مقالته الأشهر "موت المؤلف" La mort de l'auteur ليقلب حال النظرية الأدبية المعاصرة رأساً على عقب، وليضع بذلك أحد المصطلحات البارزة والمؤثرة في النقد الأدبي المعاصر. لقد قال بارت "إن النص من الآن فصاعداً على كافة مستوياته وبجميع أدواته، منذ صناعته وحتى قراءته، يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غياباً كاملاً"[3]. ويدعو بارت إلى أن نحذف من قاموسنا كلمة "مؤلف" لنحل محلها "الكاتب" Le scripteur، والكاتب- وفقا لبارت- ليس في داخله "عواطف" ولا "أمزجة" ولا "مشاعر" ولا "انطباعات". لا يوجد لديه إلا ذلك القاموس الضخم الذي يستمد منه كتابة "نشاطاً لفظياً" لا يمكن أن ينفد أبداً. ويعترف بارت أن الحياة الخاصة للكاتب من الممكن أن تكون ذات جاذبية حكائية كبيرة جداً. ويمكن أن تفسر كيف ولماذا ظهرت الكتب إلى حيز الوجود، وغالباً ما تفعل ذلك.. لكنها ليست ذات أهمية بالنسبة للقيمة الأدبية لكتبه، أو لمعناها، مثلما أن الحياة الشخصية لعالم الفيزياء ليست لها قيمة بالنسبة لقبول أو رفض أفكاره عن نظرية الكم أو بنية الذرة.

(1) Deleuze and Guattari. Kafka: Toward a Minor Literature. Trans by Dana Polan (London: University of Minnesota Press, 1986) p 54.

(2) كالفينو، مدن لا مرئية، ص 8 من مقدمة الترجمة العربية.

(3) Roland Barthes, Image-music, Text, p 42.

وفي هذا السياق أيضا يقول دولوز إن العمل الفني مستقل تماما عن مبدعه"[1]، ومن هنا أيضا دعوة فوكو إلى أن يصدر المؤلف كتابه دون أن يضع اسمه عليه "فمعرفة الاسم لا تفيد في شيء، والأفضل قراءة الكتاب لذاته"[2]. المؤلف دوره ينتهي بكتابة النص، والعبء يقع بعد ذلك على القارئ في عملية القراءة.. عبء اقتناص المعنى في تعدديته واختلافه. وهذا ما يجعل القارئ مشاركاً في عملية إنتاج النص. فدور القارئ لا يقل أهمية عن دور المؤلف، ولا يمكن فصل عملية القراءة عن الكتابة، إذ هما متلازمتان. والقارئ هو الذي يقرر معنى النص من خلال استرشاده بالعلامات التي يستخدمها المؤلف، لكنه لا يتقيد بها، ويمكنه أن ينتصر، من خلال النص، للمعنى الذي تستحضره العلامات في ذهنه، والذي يمكن أن يتغير من يوم لآخر ومن قارئ لآخر. على أن الكاتب- في رأي بارت- لابد أن يساهم في جعل عملية القراءة مثمرة، ويتم ذلك عن طريقين: الأول ألا يقدم نصاً مغلقاً محملاً بالأحكام القاطعة، ذاخراً بالنتائج النهائية، والتي عادة ما تقوم على وهم مبناه أن المؤلف يمتلك اليقين، ويعرف الحقيقة المطلقة. وأن يقوم على العكس من ذلك بتقديم نصاً مفتوحاً (وهو ما عبر عنه إيكو بالأثر الأدبي المفتوح Apri Letteraria Impatto، أي انفتاح النص على عوالم عديدة يصعب حصرها). ومعيار انفتاح النص عند بارت هو الغموض والالتباس والإيحاء بالمعنى دون تحديده. والطريق الثاني، ألا يتدخل الكاتب في عملية القراءة بأية صورة من الصور كأن يؤيد وجهة نظر على أخرى أو معنى على معنى آخر أو يقول "لست أقصد هذا بالضبط" إلخ. هذا التدخل كفيل بافساد عملية القراءة وتحويل مسارها التعددي.

يرتبط مفهوم "موت المؤلف" عند بارت بفكرة أخرى أشار إليها ضمناً- ولم يعطها اصطلاحاً- عندما وصف عملية الكتابة بأنها "امتزاج للكتابات"، وأن معنى النص "ما هو إلا تعددية لنظمه، وقابليتها اللامتناهية (الدائرية) للنسخ"[3]. وهو

(1) دولوز، ما هي الفلسفة، ص173.

(2) فوكو، نحو نظرية جمالية للوجود، حوار مع فوكو ت كاميليا صبحي. مجلة إبداع ع4، ص 103.

(3) عمر أوكان، النص والسلطة، ص 59.

الوصف الذي أعطته چوليا كريستيفا J. Kristeva مصطلح "التناص"، ويعني أن أي نص في النهاية ما هو إلا تجميع واقتباس وتداخل مع نصوص أخرى سبقته، أي أنه في "فضاء النص تلتقي مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر". ويوضح شلوفسكي[1] هذا بقوله "كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعاً بأن الصور التي تعتبرها من ابتكار الشاعر إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين وبدون تغيير تقريباً". فلا يوجد نص أصلي، إنما النص هو تلاق بين النصوص، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. وفي ضوء ذلك، يكون هدف التفكيك- بحسب دريدا- البحث عن نص داخل نص آخر، وإحالة نص إلى نص، وبناء نص من نص آخر... إلخ[*].

إحدى النتائج المهمة التي يمكن استخلاصها من موقف بارت وفلاسفة ما بعد الحداثة، بخصوص النص ودور المؤلف والقارىء، أنه في الوقت الذي كانت ترى فيه البنيوية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما أو داخله، فإن ما بعد البنيوية تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص في إنتاج الدلالة العامة لأي نص؛ وهكذا أصبحت القراءة إنجازاً مبدعاً، بعد أن كانت مجرد استهلاك أو تلق سلبي. لكن المشكلة أن منح القارئ هذه الأهمية لم يكن يتطلب بالضرورة "تهميش المؤلف" واعتباره "آلة ناسخة للكلمات"، فموت المؤلف هو في الأصل تهميش للإنسان.. لوجوده وفاعليته.. النص أنتج في غير زمان ومكان ومؤلف.. تهميش للإنسان ضد الاحتفاء به في الاتجاه الحداثي. لقد تم التعامل مع المؤلف وكأنه منتج لمجموعة من المنتجات الاستهلاكية التي لا يعني مستهلكوها من الذي أنتجها وما هي ظروف إنتاجها. يتحول المؤلف إلى منتج ثقافي ينتج المواد الخام فقط (الأجزاء والعناصر)، تاركاً العمل مفتوحاً للمستهلكين لإعادة تجميع هذه العناصر وبالطريقة التي يرغبون فيها. النتيجة افتقاد التواصل والاستمرارية.. التواصل مع المؤلف، والاستمرارية داخل النص "ففي وسع أي عنصر،

---

(1) عمر أوكان، السابق، ص 59.

(*) في العام 1990 وانطلاقاً من منظور حداثي جداً كتب الناقد كاظم جهاد مجموعة من المقالات عن أدونيس منتحلاً، حيث بات مهووساً بفكرة مطاردة "سرقات" أدونيس لمؤلفين وشعراء فرنسيين.

في أي موضع، بحسب دريدا، كسر استمرارية أو خطية الخطاب، فيقود بالتالي إلى قراءة مزدوجة: قراءة للجزء مدركاً في علاقته بالنص الأصلي، وقراءة أخرى له وقد خلط في كل جديد ومختلف. أما نتيجة ذلك فهي إخضاع أوهام الأنظمة الثابتة كلها للمساءلة والنقد"[1]. يتفرع عن هذه النقطة، نقطة أخرى تتعلق بنظرة ما بعد الحداثيين لمعايير الحكم الجمالي باعتبارها معايير سلطوية، فهم يرفضون عملية التقييم للعمل الفني، ويرون أنها ليست من مهام الناقد الأدبي المعاصر، مهمة الناقد الكشف عن مستويات مختلفة للقراءة، أما عملية التقييم فهي ممارسة للسلطة: "أنا لا أستطيع أن أسمح لنفسي بالقول: إن هذا جيد، وإن هذا لرديء. إذ ليس ثمة قائمة للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد. فالنقد يتطلب دائماً هدفاً تكتيكياً، واستخداماً اجتماعياً، كما يتطلب دائماً نمطاً خيالياً، وأنا ليس في مقدوري توقع أو تصور النص كاملاً، حتى يتسنى له الدخول في لعبة الإسناد المعياري"[2]. ويميز بارت بين "اللذة" plaisir و"المتعة" jouissance ويقترح أن نكافح لتحقيق الأولى (المتعة معيارها الزوال أما اللذة فهي إلى الدوام أقرب). وبحسب هويسنز فإن بارت هنا يعيد تأسيس التقسيمات الحداثية والبرجوازية الأكثر سخافة "فهناك المتع الأدنى لعامة الجمهور، أي ثقافة الجماهير، وهناك لذة أخرى أعلى للنص، لذة البهجة" وهي عودة أخرى إلى تراتبية الحداثة (الأعلى/ الأدنى)[3].

(1) هارفي، السابق، ص 73، 75.

(2) بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي (الدار البيضاء، مركز الإنماء الحضاري، 1992) ص 38.

(3) هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 212.

الفصل التاسع

نموذج من فلاسفة الجمال : موريس ميرلوبونتي

المرئي في فن التصوير

فينومينولوجيا سيزان

المرئي في فنون الأدب

عن الميتافيزيقا والرواية

المرئي في فن السينما

الفصل التاسع

نموذج من فلاسفة الجمال: موريس ميرلوبونتي

ما هي طبيعة المرئي في الفنون المختلفة، وبالأخص في فنون التصوير والأدب والسينما؟ ما الذي تحاول أن تجسده لنا هذه الفنون؟ وبمعنى آخر ما الذي تراه العين بالضبط حينما يكون موضوعها لوحة أو رواية أو فيلماً سينمائياً؟ وعلى هذا فإننا في هذا الفصل سوف نناقش قضايا من قبيل اللون والعمق والإضاءة والوحدة التشكيلية في فن التصوير، والكلمة والمعنى والتعبير والدلالة في فن الرواية، وأخيراً الصورة والصوت والحركة والزمن في فن السينما. سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال عرضنا لفلسفة الجمال عند الفيلسوف الوجودي موريس ميرلوبونتي.

إذا كنا بصدد الحديث عن موضوع المرئي في الفنون فإننا لابد أولاً أن نجيب على سؤال بالغ الأهمية يتوقف عليه بحثنا هذا، هذا السؤال هو: هل ثمة اختلافات بين مصطلح واقعي Factual ومصطلح مرئي Visible؟ وبأي معنى نقول عن عالم الفنان إنه عالم مرئي؟ الواقع أن ملامح الإجابة على هذا السؤال نستطيع أن نستشفها من استطيقا ميرلوبونتي. فالوجود الواقعي هو الوجود الفعلي المتجسد أمامي، وبمعنى آخر هو "الوجود الموضوعي" الذي نتعامل معه بشيء من التلقائية. أما الوجود المرئي فهو الوجود الناتج عن تفاعل الرؤية مع الواقع، أو مع الوجود الموضوعي. فالرؤية هي التي تنقل الوجود من كونه وجوداً واقعياً إلى كونه وجوداً مرئياً، إنها تمتلك القدرة على خلق علاقات جديدة بين الأشياء، بحيث إننا نستطيع مع كل طرفة عين أن نغير المشهد (الواقعي) أمامنا، وهذا التغير ليس له وجود واقعي، كما أنه ليس خيالياً إنه نتاج تناسج الرؤية مع الواقع. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول على عالم الفنان إنه عالم مرئي، فما يحاول الفنان التعبير عنه هو عالمه المرئي، وما يعطي في فعل الرؤية لا يتعين واقعياً وإنما مرئياً، تراه العين أحياناً دون أن تكون مُطالبة بتجسيده واقعياً، يراه الفنان بضوئه وألوانه ويمطره في لوحته لا كواقع بل كمرئي. فالمشهد الاستطيقي يكون

مشهداً مرئياً وليس مشهداً واقعياً أو موضوعياً أو حتى خيالياً. وهو ما سيحاول هذا الفصل أن يوضحه.

المرئي في فن التصوير

"التصوير شعر العين، وسيلته وغايته: اللون"[1] هكذا استطاع أحد المصورين المعاصرين التعبير عن المعنى الدقيق لفن التصوير، فالتصوير كما الأدب وإن اختلفت الوسيلة، واللوحة كما القصيدة وإن اختلفت أداة التعبير في كل منهما[*] "فما شعر التصوير سوى خط ولون يستهوي الناظر ويؤثر فيه، وحلم أو طيف يماثل في بعض وجوهه أطياف الكلمات والإيقاع"[2]. فتلك الألوان الصامتة الزرقاء أو الصفراء أو الحمراء أو السوداء أو تلك الظلال الهابطة هنا وذلك الخط الممتد هناك، ثم هذا التركيز على الكتلة هن؟ في صيغ تعبيرية مثل تلك تعيش العيش لحظتها، وفي صيغ مثل هذه تنضبط الرؤية التي استثيرت استثارة تشكيلية. وقبل أن نعرض لموضوع المرئي في فن التصوير، يجب أن نشير أولاً إلى أن التعريف الذي أصبح مستقراً عليه الآن لفن التصوير هو هذا التعريف الذي يشير إليه دومنيك لوبيز Dominc. M. Lopes في مقالته المعنونة بـ"التصوير" والذي يقول فيها "إن التصوير يشير إلى أية صورة يتكون سطحها من نمط من العلامات التي تحفزها حركات جسد الفنان"[3]. وإذا كان هذا التعريف يتماشى مع المنحى العام لفلسفة ميرلوبونتي، كما قد تراءى لنا في الفصل السابق، فإن ما نريد أن نؤكد عليه هنا أيضاً هو أن فعل التصوير ـ عند ميرلوبونتي ـ له ما لفعل التفلسف من أهمية "فهو يقترح نماذج تكشف عن سر أساسي كامن في ملكة

(1) هذه العبارة مقتبسة من توفيق الحكيم انظر تأملات في الأدب والفن (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1998) ص242.

(*) قام ليوناردو دافنشي بعقد العديد من المقارنات بين التصوير والفنون الأخرى، كان الهدف منها بالطبع إعلاء قيمة التصوير على باقي الفنون الأخرى.

- انظر في هذا: ليوناردو دافنشي. نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي (القاهرة: الهيئة المصرية: 1999) ص 45.

(2) أرين أدمان، الفنون والإنسان، ص 108.

(3) Domnic M. civer lopes. Painting "In" (Aesthetics) Ibid. P. 492.

الحس، وعن قدرة تجعلنا نتآلف مع الوجود الأولى الخام، لهذا السبب لا يمكن للتصوير أن يندرج ضمن تاريخه فحسب، بل هو ينخرط وقبل ذلك كله في تاريخ الفلسفة"[1] إن الفن وحده عند ميرلوبونتي وفن التصوير بصفة خاصة هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم من خلال العودة إلى الأشياء ذاتها. فالمصور يبدأ من وجوده الجسدي في العالم، ووسط الأشياء، ولهذا فإنه مطلق السلطة ـ بدون منازع ـ للتأمل في العالم دون أي وساطة بينه وبين الأشياء. وفي النهاية يحول العالم إلى مجموعة من اللوحات ولعل هذا ما أراد ميرلوبونتي أن يعبر عنه حينما كتب يقول: "إن الفنان هو الإنسان الذي يثبت على اللوحة، واضعاً بين يدي أكثر الناس إنسانية، ذلك المشهد الطبيعي الذي هم منه بمثابة جزء متكامل لا ينفصل عنه، وإن كانوا مع ذلك بعيدين كل البعد عن أن يروه"[2]. إن ميرلوبونتي يطلق على فن التصوير السري"[3] ربما لأنه يحتوي على الموضوعية التي عادة ما يفترض أنها تخص علوم الطبيعة الصارمة[*]. وربما أيضاً لأنه السؤال الأساسي للكون وأنه الاكتشاف الأكثر عمقاً من أي اكتشاف علمي آخر.

ثمة تشابه إذن بين عمل المصور وعمل الفيلسوف، فكلاهما يهدف إلى اكتشاف العلام وفك ألغازه، وكلاهما فعل إيجابي يعبر عن وجود الإنسان في العالم، وكما أن الفيلسوف الحق عند هيدجر هو الذي يعرف كيف ينصت للأشياء، فإن الفنان الحق عند ميرلوبونتي هو الذي يعرف جيداً كيف يعبر عن الأشياء، عن العالم المعيش، فهو يصور لنا العالم كما تحياه، وكما نعيش فيه، يصور العالم كما هو"[4]، وتلك هي مشكلة التصوير الأساسية، إذ كيف يمكن لمجموعة من الخطوط والألوان أن تعبر عن عالم ما؟

---

(1) محمد محسن الزراعي. دروب الفينومينولوجيا "قراءات ما بعد هوسرلية"، مرجع سابق، ص112.

(2) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، السابق، ص 189.

(3) Stephen prist Merleau – Ponty. P. 209.

(*) يحاول ميرلوبونتي في "العين والعقل" أن يؤكد على عدم أفضلية العلم على الفن فمن ناحية الموضوعية كلاهما يتمتع بنفس القدر من الموضوعية. والذاتية تسم كلا منهما، فكلاهما منتج بشري. والعلم كالفن نتاج عملية الإبداع الإنساني، فكلاهما ذاتي بالمعنى السابق، وعلى الرغم من أن فرضية ميرلوبونتي صحيحة فإن هذا الرأي قابل للدحض بسهولة كما سنرى في الخاتمة.

(4) Ibid, P209.

إنها معجزة التصوير، وبراعة المصور، إنها ـ فيما يقول ميرلوبونتي[1]- مسألة ترك شهادة وليست مسألة تقديم معلومات. وهذا ما يجعل العملية التعبيرية في فن التصوير عملية ميلاد مستمر تشبه إلى حد كبير مثيلتها في الفلسفة، وكما يخبرنا دافنشي "إن الرسم يحضن مساحات كل الأشياء المرئية وألوانها وأشكالها، فيما تتسلل الفلسفة إلى هذه الأجسام لتدرس خصائصها، غير أنها لا تبقى راضية، شأنها شأن الحقيقة التي يبدعها الرسام وهو الذي يضمر في نفسه الحقيقة الأولى لهذه الأجسام"[2] وعلى الرغم من هذا التشابه بين عمل الفيلسوف وعمل المصور، فإن هذا التشابه كان غائباً تماماً عن أذهان بعض فلاسفة الجمال. ولهذا فإن فن التصوير قد تعرض للكثير من الافتئات؛ لدرجة أن بعض الفلاسفة كانوا يحقرون عمل المصور، ويضعونه في أدنى منزلة. ولذلك فلا غرو أن نجد أفلاطون في محاورته "الجمهورية" يرفض عمل المصور ويهاجم من يماثل بين عمل المصور وعمل المفكر، فالتصوير لا يرتقي إلى التفكير، بل إن فعل التصوير نفسه عند أفلاطون يناقض فعل التفكير، لأن التصوير يركن إلى المظهر، ولا يتجاوزه إلى الكشف عن الجوهر، فالمصور عند أفلاطون ينسخ المظاهر دون أن يأخذ في اعتباره ما يكمن وراءها من جواهر، فهو يهتم بالأضواء والألوان لكنه يفشل في إدراك أنه فيما وراء المنطقة الظاهرة للمرئى يمكن للعقل أن يكتشف الأساس العقلي لها وتلك المهمة لا يمكن أن يضطلع بها سوى المفكر الذي لا يرضيه أبداً الوقوف عند ظاهر الشيء وإنما يحاول دائماً الكشف عن الجوهر الذي يحمله، ولهذا فإن ما يفخر به المصور ـ فيما يرى أفلاطون[3] ـ أمر يستحق الازدراء فالعمل الذي يخصص له جهداً فائقاً يذهب سدى، وفي الوقت الذي يعتقد فيه المصور أنه قد أمسك بزمام شيء ما يكون قد ضل طريقه عنه. وبالرغم من رغبته في إثارة أشياء شعورية، فإنه لم ينجز سوى مصنوع ركيك لنسخ غير حقيقية من أشياء تخلت عن هويتها وحقيقتها لأن المحيط الشعوري وليس الوسيط الذي نفهم من خلاله الجانب الحقيقي من الأشياء. هذا هو عمل المصور، فبأي معنى إذن يحلو للبعض أن يساوي

---

(1) Merleau-Ponty. Prose of the world, Ibid. P. 150.

(2) عن رشيده التريكي وآخرون: رؤى العالم منشور ضمن كتاب "أنا أفكر" (تونس: المركز القومي البيداجوجي، دون تاريخ) ص 42.

(3) Jaques Taminiaux. The Thinker and The painter. Ibid, P. 195, 196.

بين ما يقوم به المصور وما يقوم به الفيلسوف؛ هكذا كانت رؤية أفلاطون لفن التصوير ولمهمة المصور. والواقع أن هذا ليس وقت ولا مكان التساؤل حول المصاعب التي واجهت الفن عموماً والتصوير خصوصاً بسبب هذه المفاهيم الأفلاطونية، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الرؤية ظلت مسيطرة ردحاً من الزمن على كتابات معظم الفلاسفة حتى مجيء هيجل وشوبنهاور في القرن التاسع عشر. وعلى الرغم مما أبدته كتابات هيجل وشوبنهاور من اهتمام خاص بفن التصوير لدرجة اعتباره شكلاً من أشكال الفكر، إلا أنها جاءت معظمها في إطار حيز المعارضات التي أتقنها أفلاطون: الشيء في ذاته ونسخته، الحقيقي والخيالي، المتعدد الحواس والتوحد العقلاني، الجسد والعقل، بمعنى أن ما أعطته هذه الكتابات بيد للتصوير أخذته منه باليد الأخرى، لذا اهتم هيجل ـ على النقيض من أفلاطون ـ بالرأي القائل أن التصوير هو تجلي الروح، لكنه يضيف ـ في توافق كامل مع تفرقة أفلاطون بين المدرك والمتصور ـ أن العنصر الذي يقدم من خلاله المصور أعماله ـ المدرك لا يتناسب إطلاقاً مع كمال وبهاء الروح. وبالمثل فإن شوبنهاور يرى أن "فن التصوير يحتل موقعاً وسطاً بين فن العمارة والشعر"[1] وبصرف النظر عن الهوة التي تفصل شوبنهاور عن هيجل، فإنه يتفق معه، ويجد تحالفاً وثيقاً مع أفلاطون في قوله أن عيب الفن في ثباته عند المدرك وعدم تجاوزه له. ويؤكد كل منهما مع أفلاطون أن التلازم بين المدرك والمتصور لا يمكن أن يتحقق في الفن. وهذا التلازم هو ما عمل ميرلوبونتي على إثباته منذ بداية أعماله حتى نهايتها. فالتفكير عند ميرلوبونتي ـ كما رأينا ـ لا يعني إدارة الظهر عما يدرك، بل إنه يعني إعطاء المدرك مقام الأرض الأولى التي نتجول في حدودها، ونستمع إلى أصدائها، ونناقشها، لنعود إليها دائماً وهو ما يتضح بصورة قوية في الفنون وبخاصة فن التصوير.

وإذا كان لسنج قد رأى فن التصوير يحتل مرتبة أدنى من فنون الأدب "لأنه يفتقر إلى المرونة والتنوع اللذين توفرهما الكلمات"[2] وإذا كان الشعر عند هيدجر هو أصل الفنون جميعاً وبالتالي أهمها، لأن كل تفكير فيما يرى هيدجر ـ هو بصورة أو

(1) راجع سعيد توفيق. ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة سنة 1982) ص52.

(2) سلوفان، السابق، ص 190.

بأخرى ـ تفكير شعوري، فإن التصوير عند ميرلوبونتي هو نموذج الفن وهذا لسببين[1]: **أولهما** أن التصوير يكشف عن ماهية الشيء المرئي **وثانيهما**، أنه يكشف عن دور الجسم في عملية الإبداع. فما هو إذن هذا العلم الخفي الذي يطلبه المصور؟ هذا العلم الذي قال عنه فان جوخ إنه بعد آخر ينبغي الذهاب إليه؟ ما هو أساس الصورة؟ وما الذي يحاول الفنان أن يجسده لنا في لوحته؟ ما الذي يقوله؟ وبأي لغة يخاطبنا؟ تلك هي التساؤلات التي حاولت استطيقا ميرلوبونتي الإجابة عليها.

وبداية فإن ثمة علاقة قوية تربط بين اللغة التي يخاطبنا بها المصور وبين عالمه الذي يحياه أو عالمه المعيشي، فهناك جدل متبادل كليهما، ولهذا فإن العلامات والإيماءات التي تتضمنها اللوحة هي علامات لها معناها ودلالتها سواء أكانت مستمدة من التاريخ الشخصي للفنان أم من التاريخ العام أم حتى باعتبارها تجسيداً للحظة التي يحياها المصور ولعل هذا ما قصده جادامر عندما قال إن الفنون البصرية لا تعرف شيئاً عن موت لغة ما[2]. ولا يختلف التصوير الحديث عن التصوير الكلاسيكي في هذا، فقد كان كل منهما يخاطبنا بلغته الخاصة؛ لقد كان الهدف الأسمى للتصوير الكلاسيكي هو أن يبلغ "التمثيل" من الدقة حداً يستطيع معه أن يكون مقنعاً في نظرنا، وكأنما هو يضع أمامنا الشيء نفسه، وهكذا كان غرض المصور أن يفرض نفسه علينا، كما تفرض الأشياء نفسها على حواسنا، وبالمثل فإن التصوير الحديث قد اعتمد في مخاطبته لنا على ثراء الألوان وعلى لغة الرمز فكان أكثر تجريداً من التصوير الكلاسيكي، وكان هدف المصور هو خلق علاقات جديدة بين الأشياء، علاقات لا تدركها إلا العين الخبيرة المدربة(*). وبالمثل فإن المصور الحديث يستخدم الألوان باعتبارها وسيلة للتعبير "لقد كان سيزان يبحث عن التعبير من خلال اللون"[3] فالألوان لها لغتها الخاصة في التعبير كما سنرى.

---

(1) Stephen prest, Ibid. P. 208.

(2) جادامر. تجلي الجميل، ترجمة ودراسة وشرح: د. سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1977) ص82.

(*) ربما هذا ما دفع البعض للحديث عن ظاهرة الاغتراب في فن التصوير المعاصر، وهو عنوان كتاب للدكتور فاروق وهبة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2001).

(3) Merleau-Ponty. Prose.., Ibid. P. 52.

لكن، ما العلاقة التي تربط بين ما يحاول المصور تجسيده على نسيج لوحته وبين عالمه الخاص؛ وبمعنى آخر ما العلاقة بين ما نراه في اللوحة وبين خبرات الفنان؟ في تحليله للوحة "القديسة آن والعذراء والطفل" يقدم لنا ميرلوبونتي نموذجاً جيداً نستطيع من خلاله أن نوضح فكرتنا عن مدى ارتباط ما تجسده اللوحة بتجارب الفنان وعالمه المعيش. فبالإضافة لما قلناه في الفصل السابق، يرى ميرلوبونتي أن النسر في اللوحة "الذي يلامس وجه الطفل" كان بالنسبة لقدماء المصريين رمزاً للأمومة لأنهم اعتقدوا أن كل النسور كانت إناثاً، وأن الرياح هي التي تلقحها، وقد استخدم آباء الكنيسة هذه الأسطورة لدحض مزاعم من لا يؤمن بأن تلد العذراء وذلك اعتماداً على التاريخ الطبيعي. ومن المحتمل أن ليوناردو في قراءاته الجمة قد مر على هذه الأسطورة، ووجد فيها رمزاً لمصيره: فقد كان الابن غير الشرعي لكاتب عقود غنى تزوج النبيلة دونا ألبيرا في نفس السنة التي ولد فيها ليوناردو. وعندما لم يرزق منها بأطفال، جلب ليوناردو ليعيش معه وهو في الخامسة، وهكذا فإن ليوناردو قضى السنوات الأربع الأولى من عمره مع والدته، الفلاحة المطلقة، كان طفلاً بلا أب، وعرف العالم من خلال أمه التعسة وبدا الأمر وكأنها أوجدته بمعجزة. وإذا استحضرنا الآن حقيقة أنه لم يكن له يوماً ما صديقة أو حتى لم يشعر بعاطفة الحب، حتى إنه اتهم بالشذوذ الجنسي - وبرأ منها فيما بعد، وأن ذاكرته تحول تفاصيل المصاريف الباهظة لتكلفة دفن والدته، عندها نستطيع القول إن ليوناردو أحب امرأة واحدة فقط، هي أمه، ولم يترك هذا الحب أية مساحة لأي شيء سوى الحنان الأفلاطوني تجاه الشباب المحيط به من تلامذته. ومع عدم قدرته على التعبير عن سخطه أو حبه أو كراهيته، كان يترك لوحاته غير مكتملة ليكرس وقته لتجارب غريبة الأطوار، وأصبح شخصية استشعر فيها معاصروه نوعاً من الغموض. بدا الأمر كما لو كان ليوناردو لم يكبر ولم ينضج أبداً، كما لو كانت كل الأماكن في قلبه قد استهلكت، كما لو أن روح البحث والمعرفة وسيلة يجد فيها مهرباً من الحياة، كما لو أنه استنزف كل قدرته على الرضى والقبول في السنوات الأولى من حياته وظل متمسكاً ببعض طفولته حتى النهاية. كانت ألعابه

ألعاب أطفال[*]. كان يترك عمله بدون إتمام، تماماً كما هجره والده. لم يكترث بأية سلطة ووثق فقط في الطبيعة وفي حكمه هو على الأمور المعرفية، كما هو الحال دائماً بالنسبة للأفراد الذين ينشئون في كلف أب له قدرة على الحماية وبث الرعب في نفس الوقت. لذا فحتى مع امتلاكه لقدرة غير مسبوقة على البحث والتوحد مع النفس والفضول إلا أن كل ذلك كان مرجعه تاريخ ما حدث في حياته. ففي قمة حريته، كان يعود إلى طفولته التي مضت؛ فقد كان منعزلاً من ناحية لكنه مرتبط من ناحية أخرى[1](**). وقد ظل هذا التوتر مميزاً لجميع أعماله التالية.

لعل حالة ليوناردو هذه تعطينا مثالاً جيداً لدور الرمز وعلاقته بتجربة المصور، إذ جاء الرمز مشحوناً بخبرات الفنان، أو بعبارة أدق انفتحت لنا حياة الفنان من خلال عمله. ومع ذلك فليس كل المصورين ـ كدافنشي ـ يمتلكون هذه القدرة، إذ أحياناً ما يجيء الرمز مجرداً أو تعبيراً عن فكرة محددة، ففي لوحات الطبيعة لفيرنر شولتز W. Scholz "نجد أن حد الساحل والبحر اللذين ينحران الشاطئ من أمامنا، والأطلال التي تنشب أظافرها في السماء كما لو كانت تبكي زوال الأشياء، بل وحتى الزهور والأسماك والبوم والفراشات ـ كل هذه الأشياء هي إيماءات وبالطبع فإنها تمثل نوعاً خاصاً من الإيماءات. إنها تنطق اللغة الصامتة الخاصة... لغة الرمز التي تتيح لنا أن نتعرف على الأشياء التي تنتمي لبعضها دونما حاجة إلى كلمات"[2].

(*) يقول ميرلوبونتي "كان دافنشي يصنع عجينة شعبية، يشكل منها حيوانات شديدة الدقة، مجوفة مملوءة بالهواء، وحين ينفخ فيها كان يصدر من خلالها صوت منغم وعندما يتسرب الهواء تسقط على الأرض وعندما وجد أحد مزارعي الكروم سحلية غريبة الشكل، صنع لها ليوناردو أجنحة من جلود سحالي أخرى وملأ هذين الجناحين بالزئبق فتسنى لهما أن يتحركا ويرفرفا كلما تحركت السحلية، وبالمثل صنع عينين وذقناً وقرنين لها بنفس الطريقة، وروضها ووضعها في صندوق واستخدمها لإرعاب أصدقائه" P. 24-33.

(1) يمكن مراجعة تفصيل هذا في مقالة ميرلوبونتي شك سيزان، ص 22 وما بعدها.

(**) على الرغم من أن ميرلوبونتي ينتقد تحليلات فرويد لأعمال ليوناردو ويصفها بالتعسف، لأن فرويد يفسر الأمر كله بالرجوع إلى أعضائنا التناسلية؟ إلا أننا نجد ميرلوبونتي يقع هو الآخر في مأزق التحليل النفسي، وهو أمر سنعرض له بالتفصيل في الخاتمة..

(2) جادامر، تجلي الجميل، مرجع سابق، ص 183-184.

غير أن المثال الأكثر قوة والذي يوضح فكرتنا عن لغة اللوحة هو مثال لوحة "الجرونيكا" لبيكاسو فما الذي تجسده لنا الجرونيكا وما هو المرئي فيها؟ كان يوم السادس والعشرين من شهر إبريل عام 1937 هو يوم السوق في مدينة الجورنيكا الصغيرة التي تقع في إقليم الباسك الأسباني. في هذا اليوم الرهيب قامت طائرات هتلر الحربية، التي كانت في خدمة الجنرال فرانكو وحزب الفالانج (الكتائب) أثناء الحرب الأهلية الأسبانية. بقصف المدينة الوادعة التي خلت من الرجال لأنهم كانوا جميعاً في الجبهة، ولم يبق فيها إلا النساء والأطفال والشيوخ وبعض المدافعين عن المدينة. وقد استمر القصف الوحشي لمدة ثلاث ساعات ونصف بحيث سوى المدينة بالأرض. وقدر عدد الضحايا من المدنيين الذين لقوا حتفهم بألفين من البشر لهذا القصف الذي كان الغرض الأساسي منه اختبار الآثار التدميرية الناتجة عن نوع من القنابل الحارقة شديدة الانفجار على السكان المدنيين. وقد بدأ بيكاسو العمل على الفور وعبر العديد من الاسكتشات (بلغت حوالي 60 رسماً تحضيرياً، كلها دراسات للخيل، والثور وأشلاء بعض الجثث) ظهرت لوحته المسماة بـ(الجرونيكا) في العام ذاته(*). فما الذي جسدته لنا؟ هناك تسعة أشكال في اللوحة، وكل منها له دور متميز مختلف بطريقة واضحة من الأشكال الأخرى: أربع نساء، طفل واحد، تمثال المحارب، الثور، الحصان، الطائر. وحبكة اللوحة تتحكم فيها النساء. فالرجل الذي نصفه إنسان ونصفه تمثال ليس أكثر من قاعدة غير متحركة، وكذلك الثور غير متحرك، بارز لكنه غير فعال، بينما النسوة يصرخن، ويندفعن، ويجرين، ويسقطن كما أن اللوحة توحي بالظلمة رغم أن قصف المدينة لم يحدث ليلاً، وقد اختيرت الأشياء المتعلقة بالجنود والظلمة وأشكال المصابيح في اللوحة بسبب رمزيتها المباشرة ولا توجد طائرات رغم اكتساء السماء بالطائرات في ذلك اليوم، ولا تقوم اللوحة على أساس التقاء، أو التقابل بين قوتين متعاديتين كما ظهر ذلك في بعض أعمال بيكاسو

(*) تعد لوحة الجرونيكا من أشهر ما أنتج في الفن التشكيلي في إسبانيا في القرن العشرين وبعد وفاة بيكاسو عام 1973. وكان قد أعطاها لمتحف الفن الحديث بنيويورك طالبت بها إسبانيا على أنها إنتاج أحد مواطنيها، وأنها تتعلق بإحدى قرى إسبانيا وتم أخيراً نقلها إلى متحف برادو بأسبانيا موطن مبدعها الأصلي. وكان قد أوصى بيكاسو بألا تعود إلى إسبانيا إلا إذا تحررت.

المتأخرة (مثلاً: الرجال الآليون يواجهون النساء الكوريات ببنادقهم الآلية). لقد ابتعد بيكاسو باللوحة تماماً عن أن تكون تقريراً سياسياً، وقام مع ذلك بتصوير آثار الوحشية والدمار التي قد تحدث في أي مكان وتجلب الألم والمعاناة الإنسانية عموماً. كما نلاحظ أيضاً اهتمام بيكاسو بصفة خاصة بشكل الثور في اللوحة، فهو بارز في اللوحة وكل العيون مصوبة نحوه، المرأة الصارخة، والطفل الميت، والمحارب، والحصان، وإحدى النساء الأربع تدفع المصباح ناحيته، والمرأة الهاربة تجري نحوه وتحدق في الاتجاه العام له، فقط المرأة التي تهوى ناحية اليمين في عزلتها هي المقابل المتناغم مع الثور المعزول. وبينما تعرض هذه المرأة حالة شديدة من الحاجة إلى المساعدة فإن الثور يظل في الطرف الآخر من الثبات والاستقرار. إنه الشكل الوحيد الذي يقف بثبات على ساقيه. إن عزلة المرأة الهاربة المتهاوية هي الكارثة الحقيقية. أما الثور فيبدو خارج المأساة، بل ويبدو غير متأثر بها ويفشل في الاستجابة، ليس بسبب نقص المشاعر (لأن حركة ذيله العنيفة تدل على المشاعر الداخلية) لكنه يبدو غائباً عن المشهد رغم تناسب وجوده بداخله. وتعرض اللوحة تناسقاً بين اللون والشكل والارتفاع والعمق، واللوحة أحادية اللون تم تكوينها بالأبيض والأسود، فلا شيء أمامنا سوى الألوان السوداء والبيضاء والرمادية التي تتشابك معاً في ضجة وصخب منظم ومنهجي فالأشكال قد تحررت عن مظهرها التقليدي بينما ظلت تحتفظ بكل قيمتها الرمزية المكتسبة. وفي الجرونيكا لا يوجد دم أحمر، ولا فروق بين النار والضوء أو بين التعقيدات الشكلية للموتى والأحياء. فالأشكال قد تم اختزالها إلى أشكال تعبيرية ذات صفات تفسيرية أكثر من كونها سردية أو قصصية. والاتساق بين الأبيض والأسود يؤكد على وحدة كل شيء اشتعلت عليه اللوحة سواء أكان حياً أم ميتاً، إنسانياً أم حيوانياً، هوجم بعنف أم لم يهاجم. إن كل شيء ينتمي إلى نفس العشيرة إلى إسبانيا، إلى حياة معذبة لكنها خالدة. هذا من ناحية الشكل، أما من الناحية الرمزية، فكل شكل يشير إلى معنى: الثور يرمز لوحشية النازي وقواه المخربة التي لا يتحكم فيها عقل أو قيم أو أخلاق أو إنسانية، والحصان يرمز إلى أسبانيا الجريحة التي تتألم وتصرخ وتتفتت من آثار هذا الهجوم الوحشي، أما الرأس التي تصيح والذراع الذي يحمل المصباح فيشيران إلى الضمير البشري الذي يلقي ضوءاً على هذه المأساة ليلومها

ويندبها، بل ويدعو الإنسان إلى التأمل في أدواته التخريبية التي تحطم الحضارة وتدمرها. والمأساة التي تعبر عنها اللوحة ليست معنوية فحسب، فكل خط أريد به الإفصاح عن هذه المأساة بلغة التصوير: انظر مثلاً إلى أسنان الحصان، ولسانه، وعينيه الدائرتين اللتين تشبهان عيني البومة، وتأمل الأصابع التي تقبض على اللمبة، كذلك اللمبة الكهربائية التي تكسو سائر الصورة وتغمرها بأضوائها، ثم انتقل إلى سائر الخطوط والأعين تجدها كلها في حركات يتمم بعضها البعض وتوضح عدة صور متماسكة للمأساة، في ترابط، وتناغم وحركة متسقة(*).

تعطينا (الجرونيكا) نموذجاً جيداً للغة التي يخاطبنا بها التصوير، إنها لغة الإيماءات والعلامات، فاللوحة في نهاية الأمر ما هي إلا مجموعة من العلامات التي تحتوي على معناها في باطنها، وكل علامة مقصودة في بنية اللوحة، ومن خلال تضافرها مع باقي العلامات تتحقق بنية الشكل، وبالتالي تتحقق بنية المعنى في اللوحة. وربما يحيلنا هذا إلى مناقشة نقطة مهمة أخرى تتعلق ببنية اللوحة وهي تلك الخاصة بـ"الوحدة البصرية" Optica union والتي تقابل الوحدة الشعرية Poetics union: فلما كانت اللوحة عبارة عن مجموعة من العلامات التي تحمل معناها في باطنها فإنه لابد وأن تظهر وتتداخل مع بعضها لتكون في النهاية المعنى الكلي للوحة. بحيث إننا إذا أخذنا كل علامة على حدة فإنها لا تعني أي شيء على الإطلاق. ولهذا يحدثنا جاك فونتاني[1] في كتابه "سيمياء المرئي" عما يطلق عليه "جسد اللوحة" Body of panel، إذ أن ثمة "ضرورية داخلية" تحكم اللوح. فالعمل الفني "الذي صار كياناً له وجوده"[2] على حد تعبير سيزان، ليس فيه ما يمكن أن يكون مجرد أداة أو وسيلة لشيء خارج عن ذاته،

(*) بالإضافة لبعض التحليلات الخاصة للوحة "الجرونيكا" تم الرجوع إلى:

- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة العدد 109 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، سنة 1987) من ص 57 إلى 78 وأيضاً.
- حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد 24 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سنة 1979) من ص 199 إلى 224.

(1) جاك فونتاي. سيمياء المرئي، ترجمة على أسعد (اللاذقة: دار الحوار، سنة 2003) ص 172.

(2) أورين أدمان، السابق، ص 139.

فكل شيء فيه له قيمته وهو جزء من الحياة العضوية للكل. وبهذا المعنى فإن كل عناصر العمل الفني تعيش في ارتباط داخلي متشابك، فهي تتضامن جميعاً لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر وعلى سبيل المثال: فإننا "إذا ما نظرنا إلى لوحة تمثل جيلاً وحاولنا أن نأخذ منها موقفاً نقدياً وقمنا بعزل جزء منها، وليكن الحقل، فإننا سنلاحظ أن هذا الأخضر الذي كان أخضر ـ الحقل، إذا عزل من السياق، يفقد كثافته ولونه في الوقت نفسه الذي يفقد قيمته التمثيلية"[1] فالمعنى لا يولد إلا بوحدة العلامات ولهذا فإن ميرلوبونتي يحدثنا عن "النسق الداخلي"[2] inner schema للوحة فثمة منطق محكم يسيطر على العلاقات داخل اللوحة، وهذا المنطق يخضع لرؤية الفنان أو لمنظره الخاص ويوضح لنا روجر فواي هذا المعنى في المقدمة التي كتبها لكتاب "المطارحات" والتي نشرت عام 1905، إذ يتناول إحدى لوحات روبنز Robenz – وهي اللوحة الشهيرة فوق مذبح كنيسة جنيت بالتحليل "فيبين لنا أننا لن نستطيع ـ في كل تكنيكها التفصيلي ـ أن نجد مثالاً رئيسياً أو صورة ظلية مهيمنة، ولا شيء من الخطوط الهادية والتضادات الكبيرة التي تجعل تصميم روبنز مترابطاً. ليس ثمة نظام من التتابع تستطيع العين وفقه أن تتعامل مع مجموعة كاملة ككتلة منفردة، وتعتبرها وحدة مفردة في التصميم... ومع ذلك، وعلى الرغم من عدم وجود وحدة بالمعنى التقليدي، فإننا إذا ما تفحصنا اللوحة بالتفصيل سنجد المعنى الأكثر روعة في العلاقة ما بين الأجزاء ـ ليس هنالك من وجه من بين مئات الوجوه تلك إلا وامتلك طابع التساوق الذي يعزز المعنى، ليس ثمة طية في الأجواخ لا تنسجم مع جاراتها، ليس من غصن أوراق يبتعد عن الإيقاع المعبر للحياة العضوية..."[3]. الوحدة البصرية إذن هي أهم مبادئ علم التصوير، فمن خلالها يتكون المعنى ويظهر، وبدونها ستكون اللوحة عبارة عن مجموعة من الرموز التي لا تعني أي شيء على الإطلاق، ستكون أشبه بالقصيدة التي تداخلت أبياتها بحيث يتعذر علينا معرفة من أين تبدأ ومن أين تنتهي. ولهذا يقول كونستابل "إن جميع أجزاء اللوحة

---

(1) Merleau – Ponty. Phenomenology of perception. Ibid. P. 313.
(2) Merleau – Ponty. Signs. P. 53.
(3) هوبرت ريد، حاضر الفن، السابق، ص 54.

ضرورية... لدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية. فإذا حذفت أو أضفت رقماً واحداً؛ أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة"[1] فوحدة العلامات هي التي تكسب المعنى، اللوحة هي التي تجسد لنا الموضوع وتجعله أشبه بالسيمفونية التي يسلم كل نغم الذي يليه بحيث إذا غيرنا الأنغام فيها؛ فقد اللحن معناه. إن من يشاهد لوحة الجريكو المسماة بـ"عاصفة على توليدو" يفهم جيداً ما الذي يريد أن يقوله ميرلوبونتي هنا، فما الذي تجسده لنا اللوحة وكيف تعبر عن الوحدة، لنقرأ معاً تلك العبارات التي كتبها يوهانس بيتشر عن لوحة الجريكو: "ثمة عاصفة مدمرة تتجمع، وأكداس كثيفة من السحب تملأ الأفق. وقد بدأت بالفعل تلقي بظلالها على أطراف المدينة، والمدينة تشحب وترتجف أمام المصير الذي يتهددها. وأخذت التلال الخضراء التي تقوم فوقها مدينة توليدو في تغيير ألوانها، واكتست بلون أخضر شيطاني. وهي تحصر بينها النهر الذي خمد في مكانه وكأنما أصابه الشلل رعباً من الهول الزاحف، وأصبح يشكل كتلة جامدة مترقبة تحيط بجزيرة صغيرة ترقد عارية جرداء تنعكس صورتها على السماء المفزعة. وأصاب الرعب الحشائش والأشجار فوقفت منتصبة بلا حراك. إنها لحظة السكون التي تسبق العاصفة. والسحب عند الأفق تزداد قتامة وسواداً، ويجعلنا الفنان نسمع صوت الرعد يقترب ويجعلنا نشعر بلمعان البرق. إنها عاصفة كونية آتية... ذلك ما نحس به إحساساً عميقاً. وتوليدو نفسها، بأبراجها وقصورها، بجسورها وقبابها، تهتز من أساسها حتى من قبل أن تنفجر العاصفة بكل قوتها. غير أن هذه الرجفة تبعث في النفس، في الوقت ذاته، إحساساً بالنصر: إن توليدو سوف تقف صامدة"[2] (انظر اللوحة). إن هذا التضافر الرائع الذي حققه الجريكو بين عناصر اللوحة جسد لنا المعنى بهذه القوة الصارخة، وهو الذي جعلنا أيضاً نحيا اللوحة ونعيش في عالم الجريكو الخصب.

(1) برتليمي، السابق، ص 239، 240.

(2) أرنست فيشر. ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998) ص 188، 189.

غير أن موضوع الوحدة البصرية أو الشكلية للوحة يرتبط بموضوع آخر يناقشه ميرلوبونتي في الجزء الذي خصصه لعرض مشكلات التصوير في كتابه "العين والعقل" وهو علاقة الصورة بالحركة والزمن. والحركة والزمن هما وجهان لعملة واحدة فكلاهما يميل إلى الآخر؛ الحركة تفترض الزمن مسبقاً، والزمان يوجد وراء الحركة "فالحركة نفسها مقطع متحرك للديمومة، فالموضوعات أو الأجزاء داخل المجموع يمكن النظر إليها كمقاطع ساكنة، غير أن الحركة تستقر بين هذه المقاطع وترد الموضوعات والأجزاء إلى ديمومة كل يتغير"[1]. للحركة إذن وجهان فهي من جهة، ما يحدث بين الموضوعات أو بين الأجزاء. ومن جهة أخرى فهي ما يعبر عن الديمومة أو عن الزمن. ويتجسد هذا المعنى بقوة في التصوير، فالتصوير هو فن المكان، واللوحة تقدم للعين ما تقدمه الحركات الحقيقية لها، إنها تقدم "مناظر آنية في تسلسل مدهش، ويكون معها، إذا كان الأمر يتعلق بكائن حي، مواقف غير ثابتة معلقة بين سابق ولاحق"[2] فالإحساس بالزمن يولد من الإحساس بالحركة، حقاً إن الموضوع الذي تصوره لنا اللوحة يكون في حقيقته ثابتاً إلا أن الحركة داخل اللوحة تنشأ من تضافر عناصرها "فنحن نرى جسماً جامداً مثل درع يحرك مفاصله، إنه هنا وهو هناك، على نحو سحري، ولكنه لا يذهب من هنا إلى هناك"[3] فالحركة والزمان مضمران داخل اللوحة يقول رودان "إن ما يعطي الحركة هو صورة يكون فيها الذراعان والساقان والجذع والرأس كل منها مُدرك في لحظة أخرى، ومن ثم فهي تصور الجسم في موقف لم يكن حاصلاً عليه في أية لحظة وتفرض بين أجزائه التحامات وهمية، كما لو كانت هذه المواجهة بين الأشياء التي يستحيل مجيؤها معاً يمكنها ـ ويمكنها وحدها ـ أن تجعل الانتقال والديمومة تنبعان في البرونز أو على القماش"[4]. إن من يشاهد لوحة جلجوثا التي أشرنا إليها في الفصل السابق يستطيع أن يدرك جيداً هذا المعنى، فالمصور أراد أن ينقلنا إلى فترة

---

(1) جيل دولوز، "الصورة والحركة: أو فلسفة الصورة" ترجمة حسن عودة (دمشق وزارة الثقافة، 1977) ص 19.

(2) ميرلوبونتي، العين والعقل، ص 77.

(3) السابق، ص 78.

(4) السابق، ص 78.

تاريخية معينة ونستطيع من خلال اللوحة أن نستشف ملامح هذه الفترة، كما أن اللوحة مليئة بالحركة والأحداث، فالأشخاص يبدون متحركين، وإذا نظرنا لأي جزء من أجزاء اللوحة تستطيع أن نلحظ الحركة في علاقتها بالزمن، حتى السماء نفسها ثمة حركة خفية تحركها وتنقلها باستمرار من اللون الأصفر إلى الأسود في جدلية تبدو كأنها لا تنتهي. لذا يقول ميرلوبونتي "إن اللوحة تجعلنا نرى الحركة بواسطة اختلافها الداخلي، فموضع كل عضو يكون له توقيت مختلف عن الآخر"[1]. فالاختلاف في اللوحة هو الذي يولد الشعور بالحركة ومن ثم الشعور بالزمن. ومن هنا اندهاشنا أمام الصور الثابتة، لأنها تنقل مشهداً قلما نراه في الواقع، تلتقط تعبيراً وتجمده، فالجسد لا يكون ثابتاً أو جامداً أبداً، إنه في حركة دائمة. ذلك هو سبب دهشة وإعجاب الناس برسوم بيكاسو لأنه حاول التقاط الجسد عبر حركته، فصوره وكأنه يراه من عدة جوانب.

غير أن الأمر يختلف إذا ما تحدثنا عن الصورة الفوتوغرافية، فالصورة الفوتوغرافية هي مجرد لقطة واحدة لتيار جارف متعدد اللقطات. هي لحظة واحدة في زمن سيال. فآلة التصوير هي التي تمتلك القدرة على إيقاف الزمن وتثبيته عند لحظة بعينها، وربما هذا ما يجعلنا فن الرسم أكثر تميزاً من فن التصوير الفوتوغرافي. ولهذا يقول ميرلوبونتي على لسان رودان "إن الفنان هو الصادق والصورة الفوتوغرافية هي الكاذبة، لأنه في الواقع لا يقف الزمن"[2]. فالصورة الفوتوغرافية ثابتة والعالم متحرك، إنها تجسد لنا شيئاً لا نصادفه في الواقع، ولهذا فإننا لا نكف عن تأمل أنفسنا في الصور التي التقطت لنا، ولنفس السبب أيضاً نحتفظ بها لنعود إليها، متأملين دائماً تلك اللحظات النادرة التي استطاعت آلة التصوير أن تجمدها، وغالباً ما تنتابنا الدهشة والحنين لاسترجاعها، وهو في النهاية حنين للزمن الضائع. أو الزمن المفقود (بتعبير بروست) وهذا الشعور لا ينتابنا إطلاقاً أثناء تأملنا للوحة المرسومة فثمة ديناميكية خفية تحرك اللوحة في المكان والزمان، وحتى رسوم البورترية ـ مع ما تفتقده من حيوية الموضوع ـ لا تعطينا نفس الثبات الذي تعطينا إياه الصورة الفوتوغرافية. يقول ميرلوبونتي موضحاً هذه

(1) ميرلوبونتي، العين والعقل، السابق، ص 79.

(2) السابق، ص 80.

الاختلافات "لماذا نجد أن الحصان المصور فوتوغرافيا في اللحظة التي لا يلمس فيها الأرض، وبالتالي في عز الحركة، وساقاه تقريباً مثبتتان تحته، يبدو وكأنه يقفز في نفس المكان؛ ولماذا بالعكس من ذلك نجد أن خيل جيريكو تجري على القماش في وضع لم يتخذه إطلاقاً أي حصان يركض، وأن خيل دربي لابوم تتيح لي أن أرى لقطة الجسد على الأرض، وأن هذه اللقطات في المكان، تكون لقطات أيضاً في الديمومة"[1] ونفس المعنى أيضاً نجده عند جيل دولوز في كتابه "فلسفة الصورة" عندما يقول "لنعد إلى المثال الشهير عن عدد الفرس، فإذا ما نظرنا إلى هذا العدو في إحدى اللوحات المرسومة، رأينا أن له وضعاً متميزاً. أو بالأحرى مجملاً. كأن هذا الوضع صورة تشع على طول فترة بأسرها، وتملأ على هذا النحو زمان العدو. أما التصوير الآلي فيعزل كل لحظة من اللحظات ويضعها في مستوى واحد، بحيث يتجزأ عدو الفرس بدلاً من أن يتجمع في موقع واحد متلألئ في إحدى اللحظات الممتازة، ومضيء للفترة بأسرها"[2].

وإذا كان المكان والزمان بمثابة البعدين الأساسيين لكل الأشياء فهل يمكننا أن نتحدث عن بُعد ثالث للأشياء؟ وبمعنى آخر يمكننا أن نتحدث عن العمق depth كبعد ثالث؟ يرى ميرلوبونتي أننا لا يمكننا الحديث عن العمق كبعد ثالث، لأن العمق محايث لكل الأشياء لكنه لا يُدرك مثلما يدرك المكان والزمان، فهي يستعصي أحياناً على الإدراك أو بالأحرى ليس العمق قاسماً مشتركاً يدركه الجميع كالمكان والزمان، ولا يعني هذا أن العمق ليس له حضور فعلي كما لا يعني أنه مجرد بنية عقلية توجد لدى المتلقي أو المبدع كما صرح بذلك ديكارت، فالعمق عند ميرلوبونتي لم يوجد خلف الشكل، وهو الوجه الآخر له، ولما كنا جميعاً لا نستطيع رؤية ما هو غير موجود، فإن هذا يعني أن العمق له وجوده الخاص وحضوره الفعلي[*]، يقول جياكومتي "أنا أعتقد أن سيزان كان يبحث عن العمق طوال حياته" ويقول روبير ديلوتاي "إن العمق هو

(1) العين والعقل، ص 64.

(2) جل دولوز، فلسفة الصورة، ص 11.

(*) تناول ميرلوبونتي مشكلة العمق من الناحية الإدراكية. بصورة أكثر تفصيلاً في الفصل الذي خصصه عن "المكان" Space في كتابه "فينومينولوجيا الإدراك" راجع ص 243 من الطبعة الإنجليزية.

الإلهام الحديث"[1]. ولا يعطي العمق في اللوحة بطريقة جاهزة، وإنما يظهر من خلال التنسيق الداخلي للوحة، ولهذا فإننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على جزء من اللوحة ونقول "هذا هو العمق" فالعمق التصويري (وكذلك الارتفاع والعرض المصورين) لا نعلم من أين يأتي ويستقر على دعامة ويثبت فيها"[2] ومن خلال الجدل القائم بين بعدي المكان والزمان ينشأ العمق، إنها كما يقول ميرلوبونتي "تجربة" "محل" شامل حيث يكون كل شيء في وقت واحد، وحيث يكون الارتفاع والعرض والمسافة مجردات منه، هو تجربة حيز الكتلة الذي نعبر عنه في كلمة واحدة بقولنا عن شيء إنه قائم هنا"[3] وهو ما حاول سيزان الكشف عنه في أعماله، فعندما يبحث سيزان عن العمق فهو إنما يبحث عن هذا الانفجار الموجود، وهو كائن في جميع أنماطه، غير أن ما اكتشفه سيزان في منتصف حياته الفنية هو أن العمق قد لا يعتمد فقط على مدى مطابقة الشكل للمضمون وإنما يرتبط أيضاً بمدى التحكم في الخط واللون والإضاءة.

يعتبر الخط Line هو الأساس الأول الذي يقوم عليه فن التصوير، فالتصوير بمعناه الدقيق هو علم التحديد أو التخطيط Projection، ولهذا فإن بداياته الأولى جاءت نتيجة الرغبة في رسم خطوط ما، وما زال يبدأ هذه البداية عن الأطفال وقد ظل رسم الخطوط واحداً من أكثر العناصر أساسية في الفنون المرئية ـ حتى في فن النحت، وهو الفن الذي لا يعتبر مجرد كتلة، وإنما كتلة ذات خطوط خارجية، وقد كانت هذه الخاصية من الجوهرية حتى أن بعض الفنانين لم يترددوا في أن يجعلوها أساس الفنون جميعاً. يقول بليك Blake:

"إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن، كما هي للحياة، هي كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً ووحدة وبروزاً، كان العمل الفني أكثر كمالاً، وكلما كان أقل بروزاً ووحدة، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال"[4] وسواء اتفقنا مع بليك أم لا، فإنه مما لا شك فيه أن الأهمية التي للخط في علم التصوير ـ على الأقل ـ

(1) العين والعقل، ص 64.

(2) السابق، ص 68، 69.

(3) السابق، ص 65.

(4) هربرت ريد، معنى الفن، ص 30.

هي نفس الأهمية التي للإيقاع في الموسيقى، وكما أننا في الأدب نعيش في صفحات القصة نفس حياة شخصياتها المتخيلة، هكذا في فن التصوير، ربما أمكن القول بأننا نعيش حياة الخطوط المرسومة في اللوحة أو المحفورة على الرخام. وتتضافر الخطوط مع الأسلوب عند المصور لتكون لنا العالم الأولية للوحة. فتصبح الخطوط ذات مغزى، وموجهة نحو هدف معين يبغيه الفنان يقول ميرلوبونتي "إن هناك ورقتين من أوراق شجرة الأس البري رسمها (كلى) بأسلوب تشخيصي إلى أقصى حد، ويشق جداً تبينهما أول الأمر، ويظلان حتى النهاية مهولين عجيبين، ولهما طابع الأشباح بسبب الدقة. ونساء ماتيس (لنتذكر سخريات المعاصرين) لم تكن مباشرة نساء، وإنما أصبحت نساء. فماتيس هو الذي عرفنا أن نرى محيطاتها، لا بالأسلوب "الفيزيقي - البصري" وإنما كتعاريق الأوراق، أو كمحاور لنسق من الفعالية والانفعال الجسديين[1]. ويمكن أن يعبر الخط عن الحركة والكتلة، فهو يمتلك حركة ذاتية خاصة به[*] بصرف النظر عما إذا كان يشير إلى أشياء متحركة أم لا، كما أنه يوحي بالكتلة المجردة عن طريق تمثيله للأبعاد الثلاثية غير أن هذا التمثيل لا يعني أن مهمة الخط هي مجرد نسخ الموضوع الطبيعي، والتعبير عنه بلغته الخاصة "فقد كان هناك مثلاً تصور عادي عن الخط بوصفه صفة موجبة للأشياء، فهو محيط التفاحة أو حد الحقل... إن هذا المعنى قد أنكره التصوير الحديث كله، والأرجح أن التصوير كله قد أنكره"[2] وإذا كان التصوير الحديث قد اعتبر الغلاف الخارجي أمراً ثانوياً مشتقاً وحطم الخط بمعناه التقليدي، فإنه قد كشف عن خط آخر ألمح إليه كل من رافيسون وبرجسون: خط معين متعرج هو بمثابة المحور المولد للشيء، خط لا يقلد المرئي وليس هو نفسه مرئياً وإنما يجعل الشيء مرئياً.

---

(1) العين والعقل، ص 76.

(*) Empathy أو نظرية التسرب الانفعالي ويقصد به ذلك الاتجاه أو الميل من الجسم ليمارس في توتراته العصبية وحركاته الابتدائية ما يلحظه من الأشكال الخارجية، فنحن نكاد نتحرك في الواقع مع الخطوط المرسومة في الصور والمتجسدة في النحت، فنشعر وكأننا في حالة توازن في الحركة وفي راحة مع رامي القرص، وتأخذ عضلاتنا في التوتر مع بعض الأشكال التي نحتها مايكل أنجلو من توتر وعذاب.

(2) العين والعقل، ص 72.

والأهمية التي يوليها ميرلوبونتي للخط تتوازى مع نفس الأهمية التي يوليها للون، فإذا كان الخط هو الذي يعطي اللوحة الوضوح والإيقاع الدينامي وربما أيضاً الكتلة؛ فإن اللون هو الذي يحقق للشكل اكتماله وبروزه بل هو الذي يضفي المعنى عليه وبهذا فإن سيزان يقول "عندما يتوفر للون ثراؤه يجعل الشكل على اكتماله"[1] بل لقد وصل الأمر لدى بعض المصورين مثل يدلوني Delounny إلى القول بأن اللون فقط هو الشكل والموضوع[2] وقد صاغ موريس دينيس M. Dennis هذه القضية بقوله "على المرء ألا ينسى أن اللوحة قد تمثل خيول الحرب أو امرأة عارية أو أي نوع من الأقاصيص، ولكنها بالإضافة إلى ذلك وفي المقام الأول سطح ترتبط به الألوان بنظام خاص"[3] ويقول محمود سعيد "لذلك نجد أن أكثر الاسكتشات التي رسمتها للوحات مرسومة بالألوان... لا القلم: أنا أبدأ باللون لأني لا أرى الخط، أي اللون فقط، هذه فكرة وجدتها عند سيزان واقتنعت بها"[4] وأهمية اللون عند ميرلوبونتي هو أنه يمتلك القدرة على جلب الوجود إلى اللوحة، وبالتالي فهو الذي يجعلنا نغوص في قلب الأشياء وهو يستشهد بقول سيزان "إن اللون هو الموضع الذي يلتقي فيها دماغنا والكون"[5] فقد كان اهتمامه باللون(*) جزءاً من اهتمام أكبر بالقضية الأنطولوجية "فالعودة إلى اللون يتم بفضلها اجتذابنا أقرب قليلاً إلى قلب الأشياء"[6] ولهذا فإن ميرلوبونتي لا يتحدث عن اللون باعتباره غلافاً شفافاً للأشياء، فليس ثمة اختلافاً بين ماهية الشيء ولونه، والمصور هو الذي يمتلك القدرة على جلب الأشياء من خلال لونها. ولهذا أيضاً تنشأ علاقة من نوع خاص بين الفنان واللون، علاقة حميمة يقول

---

(1) انظر شاكر عبد الحميد، السابق ص 141.

(2) السابق، ص 141.

(3) السابق، ص 244.

(4) السابق، ص 142.

(5) العين والعقل، ص 67.

(*) ناقش ميرلوبونتي في كتابه "فينومينولوجيا الإدراك" فكرة اللون والضوء من الناحية الفيزيقية ويمكن مراجعة هذا بالتفصيل في الفصل الذي خصصه عن "الشيء والعالم الطبيعي" ص 203 وما بعدها.

(6) ميرلوبونتي، العين والعقل، ص 67.

عنها ميرلوبونتي "إن اللون مثل العمق... هو المصور ذاته، يولد في اللوحة ويشع منها"[1] ويقول عنها بول كلى "أنا مصور، أنا واللون شيء واحد" هكذا تبدو الألوان في اللوحة صادرة من قاع أصلي لتنتشر على الواجهة، فهي - بحسب تعبير ميرلوبونتي[2] - كالماء يسري في عروق الشجر ويبعث فيها حياتها.

أما العنصر الخير من عناصر بناء اللوحة والذي تحدث عنه ميرلوبونتي فهو عنصر الإضاءة Lightness أو بتعبيره هو المتقبس من جورج ليمبور "السلطانة العجوز التي ذوت مفاتنها في بداية هذا القرن والذي طرده أولاً مصور والمادة، ثم عاد للظهور أخيراً بوصفه نسيجاً ما معيناً للمادة. ويلعب الضوء الظلي دوراً هاماً في فن التصوير، سواء بالنسبة للمصور في علاقته بالموضوع الطبيعي، أو بالنسبة لبنية اللوحة نفسها. فما هو الضوء وما هو الظل؟ الظل هو اقتفاء النور، أما الضوء فطبيعته هي طبيعة النور، الظل يخفي بينما الضوء يكشف، وكلاهما ملازم للآخر إذ يتجاوران على أسطح الأشياء. ويفوق الظل الضوء في قوته، لأنه قادر كما تخبرنا التجربة على حجب الأجسام كلية عن الضوء، بينما لا يستطيع الضوء محو كافة الظلال من الأجسام[3]. ثمة علاقة إذن جدلية بين الضوء والظل، فالأول يكشف والثاني يحجب، الأول مرادف المعرفة والثاني مرادف للمجهول، الأول هو المرئي والثاني هو اللامرئي. ولكن هل من الممكن أن تتبدل الأدوار بين الضوء والظل بحيث يكون الضوء هو الذي يخفي والظل هو الذي يكشف؛ هل يمكن أن يصبح النور مرادفاً للتحجب والظل مرادف للتكشف بمصطلحات هيدجر، الواقع أن هذا السؤال يحيلنا إلى مناقشة علاقة المصور بالضوء والظل كما يتبديان في الأشياء، وعلى كل فإن باربارا بولت B. Bolt تجيبنا على سؤالنا السابق من خلال تجربة فنية قامت بها تحت شمس "كالجوري" Kallgore(*) ففي محاولة منها لإنجاز منظر خلوي، وجدت أن كل ما يميز

(1) السابق، ص 69.

(2) السابق، ص 69.

(3) يمكن مراجعة تفصيل هذا في كتاب ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ص 316 وما بعدها.

(*) تقع كالجوري - وهي بلدة بها منجم للذهب - على بعد سبعمائة كيلو متر شرقي بيرث في غرب أستراليا على حافة مقاطعة صحراوية.

المنطقة (سماء صافية، أرض حمراء، زراعة فقيرة، فتحات مناجم) تقول كُنت أقوم برسم لوحات طبيعية قبل ذهابي إلى كالجوري، لكن عندما ذهبت إلى كالجوري لم يكن هناك ما ألتقطه" (1) كان "السطوع" بالغاً لدرجة أنني لم أجد شيئاً مكشوفاً لي. (2) كان المنظر الطبيعي متكسراً وخال من أي شكل ظاهر. (3) من المحال استخدام الضوء لجعل الشكل حياً. (4) ظل الأفق لكن الأجسام لم تصغر كلما ابتعدنا عنها. (5) لم تصبح الأجسام البعيدة أكثر رمادية وأقل حدة. وفي الحقيقة وبسبب نقص الرطوبة في الجو ـ بدأ البعيد أكثر تحديداً من القريب، وقد خطر لي أنه في مكان تسدل فيه الستائر في وجه الضوء، وحيث يغطي الناس النوافذ بأوراق "السوليفان" لإبعاد الضوء والحرارة، وحيث يعميهم سطوع الشمس، وحيث نظارة الشمس ضرورة وليست زينة، فإن من الواجب إعادة التفكير في العلاقة بين الشكل والضوء، والضوء والمعرفة. ففي الضوء "المعمي" لا يمكن أن نفترض أن الضوء يتساوى مع الشكل والمعرفة. ولهذا يقول كارتر أن "العين الانتقائية لا تجد مدخلاً لها في السطوع"[1] هكذا تنبثق المعرفة من خلال الجدل بين الضوء والظل، أو بين المرئي واللامرئي، فالضوء وحده لا ينتج معرفة، ولكن تنشأ المعرفة من تلك المنطقة الوسطى التي تقع بين الضوء والظل.

لقد رأى ميرلوبونتي أن الضوء ـ وبالتالي الظل ـ لا يعد وسيطاً مادياً بيننا وبين الأشياء "إذ ليس من الملائم أن نعتقد أن الضوء نسيم سواء كشيء أو كوسيط منفصل عن الأشياء، إن الضوء في نسيجه تجميع للأشياء... سطح ذو عمق ينسكب ويمر من خلال تقاطعات الخيوط"[2]. فالضوء في ذاته ليس مادة، لكنه وسيلة للرؤية والإيضاح[*] فالإضاءة والانعكاس لا يلعبان دوريهما إلا إذا انمحيا كوسيطين وقادا نظرنا بدلاً من الإمساك به"[3] هذا عن علاقة المصور بالضوء والظلال، أما بالنسبة للوحة فإن عملية الإضاءة والظلال تخضع لقواعد عديدة حددها ليوناردو دافنشي في "نظرية التصوير"

(1) Barbara Bolt. Shedding Light for the matter. MLN 115.4 (Johns Hopkins-University. Press, 2003) P. 204, 205, 206.

(2) Cathryn Vasseleu. Textures of light: Vision and touch in Irigaray. Levinas and Merleau – Ponty (New York: Rovtledge, 1998) p12.

(*) يمكن مراجعة هذه النقطة بالتفصيل في الفصل الذي خصصه جاك فونتاني عن "الضوء والمعنى" من كتابه سيمياء المرئي (تمت الإشارة إليه سابقاً) من ص 15 إلى 62.

(3) Merleau – Ponty. Phenomenology of Perception. Ibid. P. 309.

وأشار إليها ميرلوبونتي إشارات عابرة في مؤلفاته، وبصفة عامة يمكننا القول إن عملية الإضاءة تحدث من خلال التدرج بين طرفي اللون الأبيض والأسود وحتى حينما يستخدم اللون، فإن الضوء لا يمكن أن يمثل بصورة واقعية إلا عن طريق امتصاص لمعانه الكامل بواسطة كمية معينة من اللون الأسود، ولابد أن يراعي الفنان الدرجة الفعلية للإضاءة أو الظلام بالنسبة للضوء الرئيسي في اللوحة، وهذا حتى تأتي اللوحة كلها ذات إيقاع موحد. ولهذا فإن ميرلوبونتي يحدثنا عن "منطق للإضاءة" أو "تركيب للإضاءة"[1] يتحكم في بناء اللوحة ويحقق لها استقلاليتها التامة "فاللوحة في معرض الرسم، إذا شوهدت من مسافة ملائمة، تحو إضاءتها الداخلية التي تعطى لكل بقعة من بقع الألوان ليس فقط قيمتها التلوينية، بل أيضاً قيمة تمثيلية معينة. أما إذا ما شوهدت من قرب، فإنها تقع تحت الإضاءة المهيمنة لقاعة العرض، ولن تصبح الألوان ذات قيمة تمثيلية، ولن تعطينا صورة لأي شيء، فهي مجرد بقع لونية خالية من المعنى"[2].

هذا عن أهم العناصر التي تحدث عنها ميرلوبونتي والخاصة ببنية اللوحة، غير أننا ـ وقبل أن نختم حديثنا عن فن التصوير ـ ينبغي أن نشير إلى نقطتين هامتين تناولهما ميرلوبونتي في بعض مؤلفاته. النقطة الأولى هي تلك الخاصة بالفن التجريدي، أما النقطة الثانية فتتعلق بفكرة المتحف وعلاقته بفن التصوير، وفيما يلي إيضاح ذلك:

يعد الفن التجريدي abstractive art أو الفن التشكيلي non Representational (كما كان يطلق عليه في بداية نشأته) من أحدث فروع الفنون التشكيلية. وكان الهدف من ظهوره هو التماس طريق جديد غير تقليدي للتعبير، طريق يبتعد تماماً عن تمثيل أو محاكاة الموضوع الطبيعي، ويجعل من اللوحة بنية مستقلة بذاتها لا تحيل إلى أي شيء خارجها، ولهذا كان السبب الرئيسي لظهور الفن التجريدي هو إعادة فن التصوير إلى نفسه، وتنقيته من كل شائبة[3] بدلاً من أن يلتمس المصور أشكاله في الطبيعة فإنه يحاول أن يعبر عن موضوعه من خلال معادلاته الخاصة التي تنأى عن تمثل أي شيء خارج

(1) Ibid. P. 312.
(2) Ibid. P. 312.

(3) جان برتليمي، السابق، ص 257.

ذاته. وربما هذا ما دفع البعض إلى القول بأن الفن التجريدي هو محاولة للتخلي تماماً عن فكرة الموضوع الطبيعي وإعطاء الأولوية المطلقة فقط للذات وهم يستندون في هذا إلى أقوال بعض المصورين أمثال "مينسيه" الذي يقول إن لوحاتي تريد أن تكون شاهداً على شيء يعيشه القلب، لا أن تكون تقليداً لشيء تراه الأعين"[1]. أما البعض الآخر فقد رأى أن الفن التجريدي يعبر عن موضوع ما غير أن هذا الموضوع لن يتسنى لأحد فهمه إلا الفنان الذي نفذه فقط، فهو يعبر عن حالة وجدانية خاصة به ومن ثم فلا أحد يستطيع أن يدرك ما يرمي إليه سواه. والدليل على ذلك في رأيهم، الأسماء التي يطلقها بعض الفنانين التجريديين على لوحاتهم والتي تكون بعيدة كل البعد عما تجسده اللوحة، ومثال ذلك لوحة "ميناء كروتوا في الفجر" للمصور منسيه، أو "ربات البيوت في السوق" للمصور بازبن، فلا الأولى تعبر عن منظر في الطبيعة ولا الثانية عن صورة لنساء ما. أما الرأي الثالث ـ وهو رأي ميرلوبونتي ـ فيرى أن الفنان التجريدي لا يختلف في شيء عن الفنان اللاتجريدي، فكلاهما لديه ما يقوله، والخلاف فقط يكون في وسيلة التعبير أو في الأسلوب الذي يرتئيه كل منهما في الإفصاح عن رؤيته للعالم، فالفنان التجريدي يعبر أيضاً عن احتكاكه بالعالم من خلال منظوره الخاص وبأسلوبه المميز. ولهذا فإن ميرلوبونتي يتساءل مستنكراً "ما الذي يخبرنا إياه الفن التجريدي إن لم يكن رفض العالم؟"[2] وهو يعنى برفض العالم هنا موقف الفنان التجريدي من عالمه ومحاولته المستمرة لخلق عالم بديل له من خلال اللوحة، وحتى لو جاءت اللوحة مليئة بالأشكال الهندسية والأسطح التي تبدو للوهلة الأولى مبهمة، فإن هناك دائماً شيئاً ما يريد أن يبلغنا إياه الفنان التجريدي "يقول ميرلوبونتي" والآن لا يزال لفكرة الأسطح والأشكال الهندسية شذى الحياة، حتى لو كانت حياة مخجلة. فالمصور دائماً ما يقول شيئاً، والاضطراب الذي قد يبدو في اللوحة يكون نتيجة لمنظومة جديدة من المعادلات. فتتحطم العلاقات المعتادة بين الأشياء من أجل علاقة يراها المصور أكثر صدقاً"[3]. أما

(1) السابق، ص 259.

(2) Merleau-Ponty. Signs. P. 56.

(3) Merleau – Ponty. Ibid. P. 56.

بالنسبة لفكرة المتحف فقد انتقدها ميرلوبونتي(*). لأن المتحف من وجهة نظره يعمل على "تأطير العمل الفني"[1] ويجسده لنا في حالة من الموات التي تجعلنا نندهش عندما "نشعر بأن تلك الأعمال لم يكن مقدراً لها أن ينتهي بها المطاف بين تلك الجدران، عرضه لمتعة أي متفرج"[2]. وعندما نذهب إلى المتحف ونرى أعمال كبار الفنانين وهي مصفوفة بجوار بعضها البعض فإننا نشعر بافتقاد شيء ما "فهذا الموات ليس هو الوعاء الحقيقي للفن... وتلك المتع والآلام العديدة وكل هذا الغضب، وكل هذا العمل الجم لم يكن ليصبح مجرد جماد يعكس ضوء المتحف البائس"[3]. إن مشكلة المتحف عند ميرلوبونتي هو أنه يجمد الزمن، ويوحي للمشاهدين أن هذه الأعمال قد أنتجت في عالم غير عالمنا الذي نحياه "فالمتحف يطفئ شعلة التصوير كما تفعل المكتبة ـ هذا ما يقوله سارتر ـ عندما تحول اللصوص التي كانت في الأصل لمحات إنسانية إلى مجرد "رسائل" إنها تاريخية الموت"[4] غير أن ميرلوبونتي يرى في الوقت نفسه أن هناك أهمية واحدة للمتحف، وهي أنه يعمل على تقديم صورة موحدة لتاريخ فن التصوير، وبالتالي فإنه يقدم صورة حقيقية لهذا التاريخ، فتاريخ التصوير ـ كما يعرضه المتحف ـ هو تاريخ للتواصل لا كما وقع في ظن من أنه تاريخ للصراع. ولهذا فإن ميرلوبونتي يؤكد علي الطابع التكاملي لفن التصوير، فكل مصور يتعلم من سابقيه ويتجاوزهم. هكذا فعل ماتيس مع سيزان، وبول كلي مع ديلوني. فلا مجال للصراع إذن، لأن الأرضية المشتركة التي تجمع بين المصورين على مختلف أشكالهم هي العالم، وموضوعات العالم لا تنضب "حتى لو دام العالم ملايين السنين، فإنه بالنسبة للمصورين، إذا بقي لهم، سيظل عليهم أن يرسموه ثانية، وسينتهي دون أن يكون قد تم"[5]. حقاً إنه قد يوجد تنافس بين المصورين خاصة وأن المصور عندما

(*) ربما تجعلنا انتقادات ميرلوبونتي للمتحف نتساءل في دهشة عن البديل الذي يطرحه ميرلوبونتي لفكرة المتحف. ولكن هذا التساؤل ليس في محله، لأن ميرلوبونتي ينبهنا هنا إلى خطورة المتحف على الأعمال الفنية وعلى المشاهدين ولكنه لا يدعو إلى إغلاق المتاحف أو هدمها، تماماً مثلما يؤكد البعض على خطورة التكنولوجيا لكنه في نفس الوقت لا يستطيع أن يرفضها، إذ لا بديل عنها.

(1) Ibid. P. 62.
(2) Ibid. P. 62.
(3) Ibid. P. 62.
(4) Ibid. P. 63.

(5) ميرلوبونتي، العين والعقل، ص 70.

ينفذ عمله يكون على يقين بأن هذا العمل سوف يكون محل مقارنة يوماً ما داخل المتحف، إلا أن هذا التنافس لا يرقى إلى مستوى الصراع، إنه فقط يدفع المصور إلى المزيد من الجهد والإخلاص في عمله من أجل إثبات قدرته على المنافسة لا على الصراع كما وقع في ظن مالرو.

فينومينولوجيا سيزان(*)

ويمثل بول سيزان (1839-1906) P.Cezanne حالة فنومنولوجية خاصة في التصوير وفي استطيقا التصوير، فحضوره المتميز في معظم أعمال ميرلوبونتي، لا يجعله حسب البعض مخاطباً لميرلوبونتي فحسب بل "يبدو أنه مبرر لمشروعه الفينومينولوجي"[1]. فقد وجد ميرلوبونتي في تجربة سيزان ما يشبه ـ ومن ثم ما يؤكد ـ اهتماماً مشتركاً بالعودة للخبرة الأولية للإدراك الحسي، والإدراك المباشر للأشياء فيما يتجاوز التمييز الكلاسيكي للنفس والجسد، فقد استطاع سيزان من خلال أعماله أن يعبر عن العلاقة الحقيقية والواقعية بين الحس والذهن، والفكر والمرئي. لهذا فإن ميرلوبونتي يتخذ من سيزان نموذجاً تطبيقياً لفلسفته الفينومينولوجية "فهو أحد القلائل الذين جمعوا بين التصوير وطريقة النظر إلى الوجود، وأحد الذين تمثلوا القاعدة الذهبية للتواصل بين أشياء العالم وما يوجد في دواخلنا"[2] والأهم من ذلك كله أن سيزان يمثل اتجاهاً فكرياً يفضله ميرلوبونتي في نظرته إلى الأشياء وإلى العالم. ولهذا فإن ميرلوبونتي يخصص جزءاً من كتابه الشعور واللاشعور تحت عنوان "شك سيزان" للحديث عن تجربة سيزان الفينومينولوجية "فسيزان هو الذي استطاع أن يجمع في داخله بين معاناته اليومية وبين إصراره على شد تصويره إلى العالم والطبيعة، بين اضطرابه وحياته المرعبة وعزلته، وبين توجيهه الإيجابي لمعظم تلك الحالات لتكون مدخلاً لتفاعل مستمر بني التصوير والعالم"[3].

(*) ظهرت هذه المقالة أولاً في العدد الثامن من دورية لافونتان Fontaine 1945.

(1) محسن الزارعي، الاستطيقا، ص 114، 115.

(2) السابق، ص 115.

(3) السابق، ص 116.

وقد تلمس سيزان طريقه في الأشياء ذاتها. فالرسم كان طريقه إلى الأشياء بعدما استحال ذلك الطريق بالأساليب البشرية المضادة، كان التصوير عالمه وأسلوبه في الحياة وكان عمله هو "تفكيره الصامت" وموهبته التي لم يدركها وظل يتنابه حولها شك مؤمن[*] كان يعمل وحده، من دون تلاميذ، ومن دون تشجيع من عائلته، ولا من النقاد. كان يرسم حتى في مساء وفاة والدته. كان يرسم في الإستاك L. Estaque بينما تبحث عنه الشرطة لتهربه من التجنيد. كانت طبيعته قلقة من الأساس. لقد كتب وصيته في عمر الثانية والأربعين لأنه اعتقد أنه سيموت شاباً، وعندما غادر "أيكس" Aix وذهب إلى باريس كتب يقول: "الشيء الوحيد الذي غيرته هو مكاني، فقد تبعتني سأمتي ومنجري" ولم يكن يتسامح في أية نقاشات، لأنها كانت تجهده ولم يكن يستطيع أن يرد الحجة بالحجة. وفي الحادية والخمسين عاد إلى أيكس وانغلق على نفسه حيث اكتشف أن الريف مناسب لعبقريته وحيث عاد إلى عالم طفولته وإلى أمه وأخته.

"إنها لحياة مرعبة"[1] عبارة كان يرددها دائماً سيزان وتلخص ما كان يعاني منه في حياته، كانت طبيعته مرهفة وكان يخشى الموت دائماً، وقال ذات مرة لصديقه "إنه الخوف. أشعر أنني سأمكث على الأرض أربعة أيام ـ ثم ماذا بعد؟ إنني أؤمن في الحياة بعد الموت، ولا أتحمل أن أقضيها مشوياً في جهنم". وازدادت لديه أحاسيس الانطواء وانعدام الثقة والحساسية الفائقة، واستمرت نوبات غضبة، وذات يوم عندما أصبح سيزان عجوزاً تعثر أثناء مشيه فسنده إيميل برنارد. فثار غاضباً وقد سمعه الجميع يدور بخطى واسعة ويصيح بأنه لن يسمح لأحد بأن يلقي بخطاطيفه عليه وبسبب هذه "الخطاطيف" كان يدفع موديلاته من النساء خارج مرسمه، وبالقسيسين الذين سماهم "اللزجين" خارج حياته، وبنظريات ايميل برنارد إلى خارج عقله.

تسمح لنا هذه الشخصية بالتحدث هنا عن مزاج مريض وتحديداً ـ وكما هو الحال مع الجريكو، عن حالة شيزوفرنيا. بل إن فكرة كالرسم من الطبيعة تنشأ في نفس

(*) من هنا جاء عنوان المقالة (شك سيزان).

ملحوظة: اعتمادي الأساسي في هذا العرض على مقالة ميرلوبونتي شك سيزان وما دون ذلك ستتم الإشارة إليه.

(1) اشك سيزان، ص 10.

هذا الضعف. إن حساسيته المفرطة واهتمامه بالطبيعة وبالألوان، والصفة اللاإنسانية لرسوماته (قال إن الوجه يجب رسمه كجسم مبهم)، وشغفه بالعالم المرئي: تمثل كلها هروباً من العالم الإنساني واغترابه عن وجوده. كانت أوائل لوحاته ـ وحتى عام 1870 ـ عبارة عن تخيلات مرسومة؛ اغتصاب، قتل... لذا فقد مثلت السمات الأخلاقية لهذه الأفعال وليست مظاهرها المرئية. غير أن التحول الحقيقي في مساره كان الفضل يعود فيه إلى الانطباعيين Impressionism وبخاصة بيساور Pissoro الذي تعلم منه "كيف يكون التشكيل عملاً مباشراً أمام الطبيعة ومن خلالها وليس تجسيداً للمشاهد المتخيلة"[1] ولكن سرعان ما استقل سيزان بأسلوبه عن الانطباعيين، فهؤلاء كانوا يعتقدون أنه يكفي للتعبير عن الخبرة الإدراكية للبدن، التعبير عن الانطباعات الحسية كما تأتي للحواس مما يفرض إخفاء الوضوح الذي تتميز به الأشياء في الطبيعة والتركيز على الأشياء التي تستقبلها الحواس، وفي مقابل ذلك أدرك سيزان أن هذا الأسلوب في التنفيذ يلغي الموضوع، ذلك أن الموضوع في نظره يوجد، هناك في طيات المرئي ولكي نرسمه علينا الذهاب إليه. وقد اكتشف سيزان في هذه المرحلة أن أكثر الأشياء صعوبة هو أن يعطي تعبيراً مباشراً عن التصورات المرئية. "فالعقل إذ لا يحد من جموح تصوراته لنموذج موضوعي لا يفعل إلا أن يهيم محلقاً فوق مساحة منبسطة من النسيج. وقد يتمكن من أن يحقق قوة معينة وقدراً من الحيوية، ولكنه سيفتقر إلى ذلك التلاحم بين الشكل واللون الذي يؤدي إلى التناغم المشترك"[2] ولهذا فإن سيزان لم يتخلى أبداً عن الإحساس كما أنه لم يتخل عن الأشياء. لقد ذكّره برنارد ذات مرة بأن الرسم بالنسبة للفنانين الكلاسيكيين يتطلب الخطوط الخارجية والمحتوى وتوزيع الضوء فرد عليه سيزان قائلاً: "إن ذلك يبدع لوحات، ولكننا نبدع قطعة من الطبيعة" وقال عن الأساتذة القدماء إنهم "استبدلوا الواقع بخيال وتجريد يصاحبه: وقال عن الطبيعة: إن الفنان لابد أن يطبق من عمله كل ما يأتيه من الطبيعة، فنحن نوجد من خلالها، ولا شيء غيرها يستحق أن يخلّد كان ما يرسمه متناقض الظاهر: كان يبحث عن الواقع من دون التخلي عن السطح الشعوري، وبدون مرشد سوى الانطباع الفوري عما

(1) حميد حمادي، الخبرة الجمالية للمرئي، ص 75.

(2) هربرت ريد، معنى الفن، ص 125.

يراه في الطبيعة، من دون خطوط خارجية تحتوي الألوان، من دون تنظيم منظور أو تصور مسبق. وهذا ما أسماه برنارد بانتحار سيزان: استهداف الواقع مع حرمان نفسه من وسائل الوصول إليه. وهذا هو سبب الصعوبات والتشوهات التي نجدها في لوحاته المنجزة بين 1870 و1890 "كان في هذه الفترة يحاول رسم التعبير أولاً، ولذلك كان يخطئه. وتعلم شيئاً فشيئاً أن التعبير هو لغة الشيء ذاته ويخلق من بنيته... وهذا ما تجريه الطبيعة بلا جهد في كل لحظة"[1] وبتجليه عن الخطوط الخارجية، أوصل سيزان نفسه بنفسه إلى فوضى الأحاسيس، والتي دائماً ما تشوش شكل الجسم وتعطيه خداعاً بصرياً، مثل الخداع الناتج عن اعتقادك أن الأجسام تتحرك كلما حركت أنت رأسك. فيقول برنارد إن سيزان "غمر لوحاته في غياهب الجهل وعقله في الظلال" لكن في الواقع، لا يمكن الحكم على لوحاته بتلك الطريقة إلا عندما نغلق عقولنا عن نصف ما قال وأعيننا عما رسمه.

لقد بدا واضحاً من حواراته مع ميشيل برنار أن سيزان كان يتفادى البدائل الجاهزة التي تقترح عليه؛ المشاعر ضد العقل، الفنان الذي يرى ضد الفنان الذي يفكر، الطبيعة ضد النظام والتناسب، الفطرة ضد الحرفة يقول سيزان: "لابد أن نطور علماً بصرياً، أستطيع من خلاله أن أعبر عن رؤية منطقية رأى رؤية لا يدخلها العبث "فيسأله برنارد: "هل تتحدث عن طبيعتنا؟" "سيزان "للأمر علاقة بكليهما". لكن أليست الطبيعة والفن مختلفان؟" أريد أن أجعلهما نفس الشيء. فالفن إدراك واع شخصي. أجسده بأحاسيس. لم يعتقد سيزان بأن عليه الاختبار بين المشاعر والعقل، بين النظام والفوضى. لم يرد الفصل بين الأشياء المستقرة التي نراها، وبين التغيرات التي تظهر فيها. أراد رسم المادة في الشكل الذي تتخذه، ميلاد النظام من تنظيم عفوي لا إرادي، ولم يضع فارقاً أساسياً بين "الشاعر" و"المفاهيم" بين التنظيم المعنوي للأشياء التي ندركها والتنظيم الإنساني للأفكار والعلوم. فنحن نرى الأشياء ونتفق حولها، ونطمئن إليها، وبناء على اعتمادنا على الطبيعة نكون علومنا، ولذا فثمة أرضية مشتركة بين العلوم الطبيعية وفن التصوير، فكلاهما يبدأ من نفس النقطة... من الواقع. أراد سيزان رسم هذا الواقع الأولي، ولهذا فإن مناظره كانت مناظر عالم قبلي حيث لم يكن هناك بشر

(1) Merleau – Ponty. Phenomenology of perception. P. 322.

بعد[1] ما لم نستطيع أن نطلق عليه اسم العالم البري أو الوجود الخام Raw exist مثل ذلك العالم هو مبدأ التصوير وغايته؛ ولهذا جاءت شخصيات سيزان غريبة الأطوار، وغير مألوفة بالنسبة لنا، وحتى مناظرة الطبيعية جاءت مفتقدة لجميع المقومات التي اعتادت العين على رؤيتها "مشاهد بدون رياح، وماء من غير حركة" يضعنا سيزان في عالم طبيعي ثري بمشاهده وبالوانه وبأشكاله، عالم قلما يفطن البشر إلى ممكناته، عالم سابق أولي يضاف إليه البشر، ولا يتميز فيه الإنسان عن غيره إلا بملكة النظر، أي لكونه قادراً على الرؤية، وبمجرد الرؤية سيتخلى المشهد الطبيعي عن صمته بل سيتحول إلى مشهد ناطق وتحديداً إلى "مشهد يتفكر" وأنا وعيه" وسينتهي بنا هذا الأمر إلى وضع جمالي تعبيري، وضع يكون فيه الفن عامة والتصوير خاصة ذا وظيفة تواصلية وتعبيرية "فالعين تتعلم من علامتها للطبيعة وتصبح أكثر تركيزاً لو ثابرت على الرؤية والعمل"[2]. أراد سيزان أن يؤسس علماً للتصوير قادراً على منافسة العلوم الأخرى، علماً ينبض بنبض الأشياء ويتخذ دعاماتها منها. وإذا كان إظهار الأشياء هو الهدف؛ فإن الإطار العام للوحة لابد وأن يكون نتاجاً للون. لأن الواقع في حقيقته كتلة واحدة بلا ثغرات، نظام من الألوان تنقش من خلاله المنظورات والملامح العامة والزوايا والمنحنيات... وكلما تناغمت الألوان تحدد الإطار العام... وعندما تكون الألوان في أغنى صورها، يصل الشكل إلى مرحلة التمام. لقد قال سيزان ذات مرة: التلوين، هو أن يكون على الرسام تسجيل إحساساته باللون"[3] وذلك في الحقيقة هو امتياز سيزان الشخصي: حساسيته أمام الشكل معبراً عنها باللون "حتى أن الإنسان ليتصور أنه يبني أشكاله بالألوان، فإذا أحدثنا قطاعاً فيها وجدناه. لونياً صرفاً"[4] لقد أراد سيزان من خلال ألوانه أن يسقط الاختلافات الدقيقة بين حاستي اللمس والنظر، فكانت ألوانه تخاطب الجسم الإنساني كله باعتباره مركزاً تشع منه كافة الإحساسات فنحن "نرى" العمق، والنعومة والانسيابية والقسوة في الأجسام. بل إن سيزان يذهب

(1) Ibid. P. 322.

(2) عن كتاب هنري أليس باتشي، الانطباعيون، ترجمة خليل الصيادي والرفاعي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، عام 1999، ص 142.

(3) هربرت ريد، حاضر الفن، ص 71.

(4) محمود بسيوني، الفن في القرن العشرين، الهيئة عام 2001، ص 57.

لدرجة أننا "نرى" شذاها. فإذا كان على الرسام التعبير عن الواقع، فلابد وأن تنتظم ألوانه لتعطي هذا الكل الذي لا يتجزأ، وإلا فإن لوحته ستكون مجرد تلميح إلى الأشياء وستفتقد الوحدة الكمال، وهو ما يقابل لدينا تعريف الواقع الحقيقي. ولذا فإن كل ضربة فرشاه لابد أن تحقق هذا العدد غير المحدود من الشروط. كان سيزان يقضي أحياناً ساعات في المرة الواحدة للتأمل قبل أن يضع ضربة فرشاة معينة. فكل ضربة فرشاة ـ كما يقول برنارد "تحتوي على الجو والضوء والجسم والموضوع والشخصية والإطار والأسلوب"[1] لتعبر عما هو موجود في ضوء مهمة لا تنتهي. في كتابه La Peaude chagrin "جلد الحزن" يصف بلزاك "مفرشاً في بياض الثلج، عليه أشياء موضوعة بتناسق لأعلى ومتوجة بلفافات شقراء "يقول سيزان: "رغبت طوال شبابي أن أرسم هذا الوصف... هذا المفرش من الثلج... والآن عرفت أن الرسام لن يستطيع سوى الأشياء المتناسقة واللفافات الشقراء. إذا استطعت رسم "التتويج" أكون قد نلت ما أبتغيه، لكنني إذا ما حاولت عمل توازن وتظليل لما هو موجود على الطاولة واللفافات كما هي في الطبيعة فتأكد أن الثلج والتيجان وكل العناق الأخرى ستكون موجودة أيضاً"[2].

نحن نعيش وسط أجسام من صنع الإنسان، وسط أدوات، وفي منازل، وشوارع، ومدن نراها معظم الوقت فقط من خلال الأفعال الإنسانية التي تستخدمها. وقد اعتدنا على ضرورة وجود هذه الأشياء. توقف لوحات سيزان تلك العادات في التفكير وتكشف أساس الطبيعة البكر التي أقحم الإنسان نفسه فيها. ولذا تبدو أشخاص سيزان غريبة الأطوار، وكأن من يراهم مخلوق من عالم آخر. بل إن الطبيعة نفسها قد أخذ منها الصفات التي اعتدنا على رؤيتها فيها: فلا رياح في المناظر الخلوية، ولا حركة في لاك دي أنيس Lac d' Annecy، وتتردد الأجسام المتجمدة وكأنها على أعتاب بداية العالم. إنه عالم غير مألوف يشعر فيه المرء بعدم الارتياح ويمتنع فيه أي تدفق عاطفي إنساني. وإذا نظرنا إلى لوحات الآخرين بعد رؤية لوحات سيزان، نشعر بنوع من الارتياح، تماماً كما الحال عندما تتحدث مع أحد المقربين لك بعد فترة طويلة من الحزن.

---

(1) وردت هذه العبارة أيضاً في فينومينولوجيا الإدراك، ص 323.

(2) وردت هذه العبارة أيضاً في فينومينولوجيا الإدراك ص 197، 198.

لا تعترف لوحات سيزان بالعلوم أو التقاليد. كان يذهب إلى اللوفر كل يوم حال كونه في باريس. وكان يؤمن بأن الفنان عليه أن يدرس كيف يرسم وأن الدراسة الهندسية للأسطح المستوية والأشكال هي جزء ضروري من هذا التعلم وتظهر قوانين التشريح والتصميم في كل ضربة فرشاة تماماً كما تحكم قواعد اللعبة كل ضربة مضرب في مباراة التنس. لكن الدافع وراء حركة الرسام ليس مجرد المنظور أو الهندسة أو القواعد التي تحكم الألوان أو المعرفة الخالصة؛ وإنما يكمن الدافع وراء ظهور أي لوحة في شيء واحد: المنظر الخلوي في تمامه وامتلاءه المطلق، وهو ما يسميه سيزان بمصطلح محدد هو "الفكرة الأساسية" main idea. ولهذا فإن أولى خطوات الرسام هي نسيان كل ما تعلمه من قبل من علوم ثم محاولة استعادة بنية المنظر الخلوي من خلال الانفتاح عليه(*). وللقيام بذلك، لابد من أن يلتحم كل من يراه الرسام مع بعضه البعض، وأن يعاد توحيد كل ما تكتشفه العين، فعلى الرسام كما يقول جاسكيه - أن "يجمع بين أيدي الطبيعة الهائمة" في قبضة لا تفلت أي شيء. ثم يبدأ في تلوين كل أجزاء اللوحة في الوقت نفسه، مستخدماً التلطيخ بالألوان. وتكتسب اللوحة الامتلاء والكثافة، حتى تصل إلى مرحلة النضج في جميع أجزائها.

كان سيزان دائم التوتر، وكانت لا ترضيه "وقد لا يعرف المرء أنه في لحظة غضب قد يمزق اللوحة، أو يلقي بها من النافذة[1] ولابد وأن زوجته كانت هي الصبر ذاته، لأنها كانت محور عدد كبير من لوحاته. فمما لا شك فيه أن من المثير للشفقة أن تجلس ليرسمك سيزان "ويعطينا فولارد Vollared فكرة عن ذلك عندما ظلت بقعتان خاليتان على اللوحة في بورتريه فولارد قال سيزان "ألا ترى، أنني لو وضعت شيئاً هنا معتمداً على التخمين، فربما كان على أن أعيد رسم اللوحة من البداية، يقول فولارد

(*) يذكرنا ما يقوله سيزان هنا بفكرة "الابوخية" epoch التي أشرنا إليها في الفصل الأول، وهي خطوة منهجية مهمة في الاتجاه الفينومينولوجي، وهو ما يجعلنا نندهش أمام هذا الطرح السيزاني، تاركاً المنهج تبدو وكأنها مكتملة في فلسفة التصوير عند سيزان (العودة إلى الأشياء، التخلي عن الفروض المسبقة، العلاقة التبادلية، ملاحظة تأسيس الظواهر، وصف ما هو معطى).

(1) Edward Alden Jewell, Paul cezanne (New York: The Hyperion press, 1944) P.8.

أن الفكرة جعلتني أرتجف، فقد تطلب رسم البورتريه 115 جلسة[1]. كان سيزان يمتلك صبر القديسين، وربما منحته الوراثة مشاعر غنية، وعواطف قوية، وشعوراً مبهماً بالغموض مما منعه من أن يحيا كما رغب أن يحيا وأدى إلى أن يعتزل الناس؛ لكن ليس لهذه الصفات أن يبتدع عملاً فنياً من دون الفعل التعبيري. كانت مصاعب سيزان مشابهة لمصاعب نطق الكلمة الأولى، أن يحول الأمر كله إلى مشهد منظور، أن يجسد بصورة مرئية كيف يتماس العالم معنا. لكن هل جاءت أعمال سيزان نتيجة للأحداث التي مر بها في حياته؟ إن حياته تعطينا المعنى الحرفي لأعماله. لكن إبداعات الفنان. مثلها مثل القرار الحر للفرد، فإذا بدا لنا أن حياة سيزان تحمل بذور أعماله بداخلها، فذلك لأننا اعتدنا معرفة أعماله. وإذا كان من المؤكد أن حياة الفرد لا تفسر ما يقوم به من عمل فإن من المؤكد أيضاً أن الأمرين مرتبطان. والحقيقة أن هذا العمل الذي ينفذ يستلزم هذه الحياة. وقد تحقق التوازن الوحيد في حياة سيزان من خلال أعماله المستقبلية. كانت حياته إسقاطاً على أعماله المستقبلية. تلمح إلى ما سيتم من عمل، لكن من الخطأ أن نتعامل مع هذه التلميحات على أنها أسباب. فنحن هنا في مرحلة تعدت الأسباب والمؤثرات؛ فكلاهما يأتي معاً ليكونا سيزان الخالد الذي هو عبارة عن معادلة بين ما يريد أن يفعل... لا فرق بين القول إن حياتنا مسبقة الترتيب بالكامل وبين القول إنها معطاة بالكامل لنا. فإذا كانت هناك حرية حقيقة، فإنها تأتي من خلال مسيرة حياتنا: وهنا تكمن المشكلة. فهناك شيئان مؤكدان في موضوع الحرية، أولهما أننا لسنا مجبرين ومع هذا فنحن لا نتغير، فنحن عندما نعود بنظرنا إلى ما كنا عليه في الماضي، فيمكننا أن نجد على الدوام لمحات لما أصبحن عليه. والأمر يعود لنا في فهم كل من هاتين الحقيقتين جنباً إلى جنب، بالإضافة إلى الطريقة التي تلوح لنا بها الحرية من دون كسر روابطنا في الواقع. وهكذا فإن مراقبي سيزان لم يفطنوا إلى التبديلات والتغيرات التي فرضها على الأحداث والتجارب؛ وقد عموا عن مدلولاتها، وعن هذا الوهج الذي أحاط به من حين لآخر. لكنه لم يرض أبداً عن ذاته: فمن بين كل عشرة أيام كان يرى في تسعة منها بؤس وشقاء حياته السالفة ومحاولاته الفاشلة، وتخلي الطرف المجهول عنه. لكنه كان مقدراً له أن يدرك حريته،

(1) Ibid. P. 9

بالألوان فوق الكنفا canva. وكان يرى في تقدير الآخرين لعمله إثباتاً لقيمته. لذا كان دائماً يسائل اللوحة التي تولد من بين يديه، عن سبب تعلقه بنظرات الأناس الذين يتأملون لوحاته. وهذا سبب عدم توقفه عن العمل. فنحن لا نبتعد عن حياتنا، ولا نرى أفكارنا أو حريتنا وجهاً لوجه (وإنما من خلال الآخرين).

المرئي في فنون الأدب

إذا انتقلنا للحديث عن فنن الأدب Letters Arts فإننا لابد أولاً أن نناقش مسألة في غاية الأهمية وهي تلك الخاصة بـ"مجال الأدب" Letters area ونقصد بمجال الأدب هنا "الوسيط الذي يتشكل من خلاله الأدب، وبمعنى آخر ما يجعل الأدب أدباً فلئن كان الأدب معادلاً للموضوع الأدبي، فكيف يختلف الموضوع الأدبي عن الموضوعات الأخرى مثل السمفونيات، واللوحات، ولئن كان الأدب شكلاً من أشكال التعبير، فكيف يختلف عن الأنماط الأخرى من التعبير، مثل الأفكار، والصور الذهنية، والإيماءات؟ ولئن كان الأدب لغة، فكيف يختلف عن اللغات الأخرى مثل لغة الجسد، والعيون...؟ ما الذي يقول لنا الأدب؟ أو بالأحرى ما الذي يجسده لنا؟ كيف يتسنى لمجموعة من الألفاظ والكلمات أن تنقلنا إلى عالم ما وأن تجسده لنا؟ وهل ثمة تشابه بين فن التصوير وفنون الأدب أم أن كلا منهما له أدواته ووسائله التعبيرية المختلفة؟ ومن ثم يشكل كل منهما مجالاً مستقلاً بذاته؟ ربما تضعنا هذه الأسئلة على بداية الطريق الذي ينبغي أن نسلكه حتى يتضح لنا ما الذي نعنيه بالمرئي في فنون الأدب.

وربما يكون الأقرب للمنطق أن نبدأ بمناقشة السؤال الأخير الذي يسمح لنا بمناقشة العلاقة التي تربط فن التصوير بفنون الأدب. غير أننا قبل أن نناقش موقف ميرلوبونتي من هذه المسألة؛ يبدو من المناسب أولاً أن نعرض لوجهة نظر سارتر، لأنه بالإضافة إلى أهميتها تعطينا أبعاداً أخرى للموضوع.

في كتابه "ما الأدب" يناقش سارتر هذه المسألة بشيء من التفصيل، سنحاول إجماله فيما يأتي:

يعرض سارتر في كتابه لفن التصوير باعتباره فنا لا يضاهي - من حيث إمكاناته التعبيرية - فن الأدب(*). فالمصور مهما بلغت براعته، ومهما امتلك من أدوات فإنه يظل أسيراً لرؤيته الخاصة ومحصوراً في عالم مخيلته، ولهذا فإنه غالباً ما يخفق في تجسيد المعنى المنشود، لأن المعنى لا يكون قابلاً للتحقق إلا في ذهن الفنان، وليس هذا كل شيء، لقد رأى سارتر أيضاً أن ما يحرك المصور في عمله هو ميوله ورغباته الشخصية. ولما كانت الميول والأهواء مختلفة من فرد إلى آخر فإن المعنى الذي يبتغيه المصور لا يمكن أن يصل إلى المشاهدين، يقول سارتر "ما دامت هناك دواع، ولو خفية، بل يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجي، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التي ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه"[1] ويرى سارتر أن الأمر يزداد غموضاً عندما يحاول الفنان التعبير عن مشاعره عن طريق الألوان، فلا يستطيع أحد أن يصل إلى ما يقصده، وينصرف فقط إلى ما يثيره اللون من مشاعر بداخله. وهو يضرب مثالاً على هذا بلوحة تينتاريو "جلجونا" التي أشرنا إليها. فالفنان - من وجهة نظر سارتر - لم يختر اللون الأصفر التي تشبعت به السماء ليدل به على ضيق النفس، ولا يشير به هذا الشعور. ولكن الأصفر نفسه ضيق وهو ما يجعل السماء ليست فقط سماء الضيق، وإنما ضيق بجسم في شيء، وممثل في مزقة صفراء من السماء التي طغى عليها الصفات الخاصة بالأشياء، وامتدادها، وديمومتها العمياء، ومظهرها الخارجي وهذه اللانهائية من العلاقات التي تتبادلها مع الأشياء الأخرى، أي لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذي أراده الفنان منها "فما أشبهه بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه، ففضل بين السماء والأرض، "فاستيحاء السماء والأرض لما تمنع طبيعتهما من الإعراب عنها"[2]

(*) في هذا يقول سلفرمان "كان ليسبح، هو الذي وسم الاختلاف. فالتعبير في الرسم هو غيره في الشعر؛ لأن الفنون التشكيلية لا تعبر عن الشعور، والعاطفة، والتوقد بنفس الطريقة التي يعبر عنه الشعر أو الكتابة. ولقد انشغل العديد من كتاب القرن التاسع عشر بمناقشة هذه المسألة. وحتى بعد قرن من ذلك أثار كتاب سارتر ما الأدب استجابة مباينة في كتاب رولان بارت درجة الصفر للكتابة، وفي كتاب ميرلوبونتي "نثر العالم" انظر: سلفرمان، السابق، ص 271.

(1) سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد هلال (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، سنة 2000) ص 18.

(2) سارتر، ص 19.

فالتصوير عند سارتر لا ينقل إلينا المعنى كاملاً، ولكنه ينقله بطريقة مبتورة، أو لنقل إنه يجسد لنا المعنى بصورة مغرقة في العمومية، وهذا بخلاف فن الأدب "فالكاتب يستطيع أن يقودك إلى ما يريد، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي، أما الرسام فهو أبكم، يقدم اللوحات فحسب، ولك حرية تأويلها بما تشاءه"[1] فاللوحة عند سارتر لا تمثل شيئاً لأنها في ذاتها شيئاً من الأشياء، ويخطئ - كما يرى سارتر - كل من يقع في ظنه أن اللوحة تخاطبنا بطريقة رمزية، لأن الرمز يتطلب وجود العلامة ومدلولها، وهو ما تخلو منه اللوحة لأنها ليست سوى شيء من الأشياء "فإذا قلت: وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً؟ أجبت هذا حق، إنه في الواقع يقوم بعمل منزل، أي يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لا علاقة تدل على منزل. وبذا يظل في المنزل الذي يخلقه الإبهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية"[2]. لقد أراد سارتر في تفرقته هذه بين فن الأدب وفن التصوير، أن يؤكد على غياب المعنى ومن ثم على انعدام فن التصوير وذلك في مقابل فن الأدب الذي يتربع على قمة الفنون من حيث قدرته على مخاطبتنا بلغة الرمز، ومن حيث قدرته أيضاً على التأثير، ولهذا فإن سارتر يرى أن ملحمة "الجرنيكا" لبيكاسو لم تحقق الهدف المرجو منها في حين أن من يقرأ "الأحمر والأسود" لستندال لابد وأن يتساءل أين الخطأ هنا؟.

ومن نفس المنطلق أيضاً يفرق سارتر بين الشعر والنثر. فهو يعتبر الشعر - كالرسم والنحت والموسيقى - عاجزاً تماماً عن التعبير عن المعنى. صحيح أن الشعر يستعمل الكلمات مادة له كالنثر ولكنه لا يستعملها بالطريقة ذاتها بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها... فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة فليس لنا أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق. فهم لا يفكرون في الدلالة على العالم وما فيه[3]. هذا هو الاختلاف الجوهري بين الشعر والنثر. الناثر

---

(1) سارتر، ص 20.

(2) ما الأدب، السابق، ص 20.

(3) علي أبو ملحم (في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1990، ص 105.

يستخدم اللغة كأداة فهو يعتبر الكلمات أشياء بذاتها وليست علامات للمعاني. الكلمات بالنسبة للناثر خادمة طيعة وبالنسبة للشاعر أبية المراس. إنها بالنسبة للأول اصطلاحات ذات جدوى، أما بالنسبة للثاني فأشياء طبيعية تنمو في مهدها كما ينمو الشجر والعشب. حقاً إنه قد يكون مبعث القصيدة الشعرية الانفعال أو العاطفة أو الحمية الاجتماعية أو الحفيظة السياسية ولكن جميع هذه الدوافع لا تنضج حقيقتها في الشعر كما تتضح في النثر. وعندما يصب الشاعر هذه العواطف في كلمات تتوارى في أثواب مجازية وتغدو غامضة وأسيرة للألفاظ التي سارت حبيستها.

هذه هي وجهة نظر سارتر في موضوع الأدب مقارنة بنظيره في مجال التصوير، وقد جاءت رؤيته متسقة إلى حد كبير مع كونه أديباً ومع ما لاقته أعماله الأدبية من نجاح وانتشار. وليس الهدف من هذا العرض محاولة إثبات خطأ وجهة نظر سارتر في مقابل رأي ميرلوبونتي ـ فالواقع أن وجهة نظر سارتر لها العديد من الاعتبارات وهو ما سنتناوله في خاتمة الدراسة ـ وإنما يسمح لنا رأي سارتر بعرض وجهة نظر ميرلوبونتي باعتبارها رؤية بديلة لها وفيما يلي إيضاح ذلك:

لقد رأى ميرلوبونتي ـ بعكس سارتر ـ أن ثمة علاقة وثيقة لا تربط بين الأدب والتصوير فقط بل تربط أيضاً بين الفنون جميعاً. وأن مرد هذه العلاقة العملية التعبيرية التي تعد بمثابة القاسم المشترك بين كافة الفنون، وأن الخطأ الذي يقع فيه البعض بالتفرقة بين فن وفن آخر يرجع في المقام الأول إلى أنهم يتناولون العملية التعبيرية في كل فن على حدة، في حين أنها في حقيقة الأمر لا تختلف من فن لآخر. وأن الاختلاف يكون فقط في الشكل الذي يتخذه كل فن. وأن هذه العلاقة الوثيقة التي تربط بين الفنون جميعاً يمكن فهمها على أساس من فهم طبيعة اللغة ذاتها "فالتعبير في التصوير والأدب ـ بل وفي أي فن آخر ـ يتخذ صورة التعبير اللغوي، أي يكون تعبيراً إيمائياً gestural expression فكل فن هو لغة تعبر على نحو واحد، وإن كانت تستخدم أدوات مختلفة في التعبير"[1]. وهكذا لا يوجد فرق أساسي بين أشكال الفنون المختلفة ولا نستطيع أن نعطي ميزة لأحدها وكأنه يعبر عن الحقيقة ذاتها. فالكلام صامت مثل الموسيقى والموسيقى متكلمة مثل الكلام. وعلى هذا الأساس يرى

(1) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 232.

ميرلوبونتي أننا إذا ما قمنا بتجريد الفنون جميعاً من محتواها ونظرنا إليها تحت مقولة التعبير الإبداعي فإننا نستطيع في هذه الحالة أن نلاحظ أن كل الفنون تتحدث إلينا من خلال اللغة؛ ومن هذا المنطلق ينتقد ميرلوبونتي ذلك الخطأ الذي استشرى في التمييز بين فن التصوير واللغة، أو بين فعل التعبير لدى المصور وفعل التعبير لدى الكاتب فعادة يقال إن المصور يصل إلينا عبر العالم الصامت من الخطوط والألوان، عبر عالم من إشارات لا نعي بها إلا بعد أن نكون قد استمتعنا بالعمل، في حين أن الكاتب على العكس من ذلك ـ يمعن النظر في إشارات محكمة الصنع مسبقاً، وفي عالم ناطق مسبقاً، وهذا إخفاق في فهم طبيعة اللغة ذاتها..."[1] ويرجع هذا الإخفاق فيما يرى ميرلوبونتي إلى الأسلوب الأداتي في التعامل مع اللغة ـ وهو ما افتقده هيدجر أيضاً، ويقصد بالأسلوب الأداتي هنا "استخدام اللغة كأداة للتعبير عن الفكر"، فلقد وقع في ظن العديد من الفلاسفة أن اللغة ما هي وسيط للتعبير عن الفكر. فالإنسان يفكر أولاً ثم يتكلم، ومن ثم تصبح اللغة مجرد أداة تعبيرية، ومن ثم أيضاً يصبح الحديث منفصلاً عن المعنى، ويصبح الكلام مجرد تحويل الفكرة إلى صوت مسموع، ويترتب على هذا الرأي "**أولاً** أن الفكر له وجوده المستقل عن الحديث، بمعنى أنه في البدء كانت الفكرة، ثم من خلال الحديث تتحول هذه الفكرة إلى صوت. **وثانياً** أن هناك اختلافاً أنطولوجياً بين الفكرة والحديث. فالفكر موجود بداخل العقل أما الحديث فهو خارجه. **وثالثاً** أن هناك اختلافاً جوهرياً بين معنى الفكرة والكلام المنطوق، فالمعنى ذهني والكلام حسي، ولا يستطيع أن يتضمن ما هو حسي ما هو عقلي"[2].

وعلى كل فإن الفصل الذي عقده ميرلوبونتي في كتابه "فينومينولوجيا الإدراك" والمعنون بـ"الجسد بوصفه تعبيراً وحديثاً" ينهض أمام كل هذا الادعاءات. فاللغة عند ميرلوبونتي ـ كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول ـ نسق من العلامات التي تحمل معناها في باطنها، والعلاقة التي تربط العلامة بالمعنى هي مجرد علاقة اعتباطية كما ذهب إلى ذلك دي سوسير، ويتضح هذا المعنى بصورة قوية في فعل الكلام: ففعل الكلام ليس واضحاً إلا بالنسبة للذي يتكلم أو يسمع فعلياً، وهو يصبح غامضاً حالما نريد إبراز

---

(1) السابق، نفس الموضع.

(2) J. Pchurcosset. Phenemenological speech and Formal Logic. P. 15.

الأسباب التي جعلتنا نفهم هكذا وليس بشكل آخر... "إنني أتكلم، وبدون أي غموض أفهم نفسي كما يفهمني الغير... أقول بأنني "أنتظر منذ وقت طويل" أو بأن شخصاً ما "قد مات" واعتقد بأنني أعلم ما أقول. ولكن إذا ما تساءلت عن الزمن أو عن تجربة الموت اللذين كان يحويهما خطابي، لن يكون هناك سوى الغموض في ذهني. وذلك لأنني أردت أن أتكلم عن الكلام وأكرر فعل التعبير الذي أعطى معنى إلى الكلمة "موت" وإلى الكلمة "زمن" ولكن دون أن أتمكن أبداً من حل الغموض الأساسي للمعبر عنه"[1]. ولا يوجد الفكر منفصلاً عن اللغة، كما لا توجد اللغة بدون الفكر، وإلا أصبحت خلوا من المعنى. فكلاهما يجتمعان معاً في فعل التعبير، هل يمكننا أن نفكر بدون لغة؟ هل يمكننا أن نتحدث كلاماً مفهوماً بغير فكر؟ الإجابة بدهية، فلماذا إذن نفصل بينهما ونجعل أحدهما (اللغة) خادماً للآخر (الفكر) يقول ميرلوبونتي "ليس الكلام إشارة للفكر، كما الدخان إشارة للنار، فالكلام والفكر لا يقبلان بهذه العلاقة الخارجية... فكل منهما يغلف الآخر، فالمعنى يؤخذ من الكلام والكلام هو الوجود الخارجي للمعنى"[2] وفي موضع آخر يقول "ليست اللغة خادمة للمعنى، ومع ذلك فهي لا تحكم المعنى فلا تبعية بينهما. لا يوجد من يأمر ليطيع الآخر"[3] اللغة إذن تجمع بين المحسوس والمعقول وتهدم الهوة بين عالم الحس وعالم الفكر. إن امتزاج الفكرة بالتعبير يشبه ذوبان قطعة السكر في قدح ماء. إن قطعة السكر تبقى وتؤثر في كل ذرة من الماء، ولكن دون أن توجد كقطعة سكر. إنها فقط علامة تجمع الوحدة في طياتها. وعلى هذا الأساس لا ينبغي أن نميز في الفن بين الشكل والمضمون، فهذا التمييز يعطي الانطباع بأن كليهما منفصلان، في حين أن جوهر الفن في الحقيقة هو اتحادهما أو حدتهما وبدون هذه الوحدة لا يصبح لكليهما أي معنى، فالمعنى يوجد فقط من تضافر الشكل والمضمون، والفكرة لن تصبح فكرة إذا لم يعبر عنها بالكلمات، والمقطوعة الموسيقية لن يكون لها وجود إذا لم تتحقق بواسطة الأصوات، والصورة لن تصبح صورة بدون الخطوط والألوان.

(1) Merleau – Ponty. Phenomenology of Perception. P. 391.
(2) Merleau – Ponty. Phenomenology of Perception. P. 324.
(3) Merleau – Ponty. Signs. P. 38.

على أن حديث ميرلوبونتي هنا يحيلنا إلى مناقشة قضية أخرى لها أهميتها الكبيرة في فلسفة اللغة، وهي تلك المتعلقة بالمعنى والدلالة في اللغة. وقد يقع في ظن البعض أن المعنى يرادف الدلالة، فقولنا عن "شيء ما" أن معناه كذا يشير ضمنياً إلى دلالته، وهذا غير صحيح إذ أن معنى الشيء يختلف عن دلالته. فالمعنى ـ كما يقول هيرش Hirch[1] ـ هو "المعنى اللفظي" الحاضر في كل من الفعل القصدي للمؤلف، والفعل القصدي للقارئ، أما الدلالة فتنشأ من القيمة المحددة التي يمنحها القارئ إلى النص، وهذه الدلالة هي دلالة فريدة بالنسبة إلى ذلك القارئ. فالمعنى الحاضر في كل من الفعل القصدي للمؤلف والفعل القصدي للقارئ يجب أن يبقى مختلفاً عن المرجع Reference الذي يشير إليه المعنى. ومن هنا نستطيع أن نفهم قول ميرلوبونتي بأن "المعنى محايث"[2] Introrse و"الدلالة مفارقة"[3] surpassing فإذ كانت تتضمن المعنى فإن المعنى يتجاوز الكلمة ليحقق الدلالة.

والواقع أن هذا الجدل بين المعنى والدلالة مرتبط بعملية الإدراك الحسي، وبخاصة فعل الرؤية، فهناك علاقة تربط بين الرؤية والكلام والمعنى[*]. ولهذا فإنه من الصواب أن نقول "بأننا نتحدث من خلال رؤيتنا. فمن يتكلم أو يكتب تكون له بلا شك نظرة شاملة على الواقع"[4]. فالرؤية هي التي تجعلنا نتكلم واللغة هي التي ما نراه إلى كلمات لها معنى. ولهذا يقول لوسيان جولدمان L. Goldman. "إن كل عمل عظيم ينطوي على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبي وفقاً له"[5]. فالكلمات تسمح للمرء

---

(1) راجع سلفرمان، السابق، ص 20.

(2) Merleau – Ponty. Phenomenology of Perception. P. 183.

(3) Ibid. P. 390.

(*) بصفة عامة يمكننا القول إن فكرة العلاقة بين الرؤية والكلام قد احتلت مكانة لا بأس بها في الخطاب النقدي المعاصر، فقد كتب هنري مالدينه H. Malidiney عام 1975 "الصورة والكلام والفضاء" كما كتب "بول ريكور" P. Ricoeur كتاباً بعنوان "الصورة الحية" عرف فيه الصورة الحية بأنها طريقة في الإبصار لا في القول فحسب. أما جان بيير ريشارد J. P. Richard فقد أكد في كتابه "صفحات ومشاهد" أن كل صفحة تفتح مشهداً راجع سيمياء المرئي، ص5.

(4) Remy. C. Kvoant, Phenomenology of Language (Pitrsburgh: Duqueshe univiristy Press, 1965) P. 145.

(5) جابر عصفور، نظريات معاصرة (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، سنة 1998) ص 165.

أن يرى أفضل منظور يمكنه من خلاله أن يكتشف المعنى الذي يشير إليه الشيء "فالكلمات منظور للإدراك الحسي نفسه يسمح بوحدة المرئي واللامرئي من خلال الإيحاء بالمعنى"[1]. ولعل هذا ما قصده ميرلوبونتي بقوله: إن "معنى الرواية يكون مدركاً حسياً"[2]. وتساعدنا اللغة على رؤية الأشياء بصورة أفضل ولهذا فإن المتكلم يبدأ في رؤية الأشياء بصورة أوضح في أثناء إلقائه لمحاضرة كان قد دونها مسبقاً. وفي الغالب يحيد عن نصه المكتوب من أجل إعطاء تلك الرؤية الحية فرصة تجسيد ذاتها في كلماته. وبصورة عامة، يتعلم المتكلم أثناء كلامه، مثلما يتعلم الكاتب أثناء كتابته. فالجهد المبذول منه لبلوغ المعنى لا يسبق كلامه أو كتابته لكنه يتم أثناء ذلك. ونحن أنفسنا لا ندري كيف ينشأ المعنى في كلامنا. والأمر صحيح كذلك بالنسبة للفنون الأخرى "فالرسام لا يعرف كيف يولد معنى ما يرسمه من خلال مجموعة من الخطوط والألوان على نسيج لوحته، والملحن دائماً ما يجهل الطريقة التي تنشأ من خلالها أنغامه"[3]. ونحن دائماً نبحث عن المعنى في كل ما يستجد علينا، وبصورة مشابهة نحاول أيضاً أن نضفي المعنى على كل ما نقوله، ونبذل كل ما في وسعنا في سبيل هذا "كما لو أن قوة تعمل فينا باحثة عن المعنى"[4].

ولا يكمن المعنى في كل كلمة على حدة وإنما يكون نتاجاً لترابط العلامات، ولا يعني الترابط هنا المجموع الكمي للكلمات، فكما يقول سارتر "يمكن قراءة مئات الآلاف من الكلمات التي يحتويها كتاب كلمة كلمة، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي. فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات، ولكنه في مجموعها العضوي"[5] فالكلمة لا تعطي المعنى المراد منها إلا إذا تناولناها من خلال السياق الذي ترد فيه، ومن الأمثلة الواضحة على هذا "ذلك الأسلوب في الشعر الذي يعرف بالتهكم Irony، حيث يكون المقصود عكس ما يقال، مما يدل على أن القصد... لا يفهم أبداً إلا من خلال السياق

---

(1) Richard L. Lanigan and Semiology (Berlin, New York: Moutonda Gruyter, 1991) P. 106.
(2) Merleau – Ponty. Signs. P. 78.
(3) Remy. C. Kwant, Ibid. P. 145.
(4) Reny. C. Kwant. Ibid. P. 145.

(5) سارتر، ما الأدب، ص 84.

الذي يرد فيه"[1]. فليست العلامة المفردة هي التي تقدم لنا المعنى وهذا ما عبر عنه وين بوث W. Boss عندما قال إنني أرجو القارئ أن يجرب وينظر إلى العربة كاملة قبل أن يحكم على زينة غطاء المحرك أو اختيار غطاء العجلات"[2]. وحتى في حالة أن يكون هناك فراغ أو فجوة chasm داخل النص، فإن القارئ يواجه المعنى أيضاً "لأن الغياب المحدد لعلامة ما بعد علامة يجب ربطها بعلامات أخرى. فمثلاً: قوة الحديث المأخوذ ضمنياً من الصمت. فالمعنى هو التواصل بين ما قيل وما لم يقل"[3]. وفي "فينومينولوجيا الإدراك" يجسد ميرلوبونتي هذا المعنى عندما يتحدث عن الصمت باعتباره لغة خاصة تؤدي نفس وظيفة الكلام، بل ربما تتجاوزه أيضاً، فالإنسان الصامت يريد أن يعبر عن معنى ما من خلال صمته، فليس الصمت سكوتاً، بل إن الصمت أحياناً صخب يصم الآذان، أو كما يقول ميرلوبونتي "إن هذا الصمت المزعوم يضج بالأقوال"[4]. وبالمثل فإن الفراغات التي يتركها الكاتب في صفحات كتابه ـ والتي تستدعي فعل الملء من القارئ ـ لا تكون مجرد فراغات خالية من المعنى؛ وإنما تكون مقصودة لذاتها من أجل تجسيد معنى محدد ربما تعجز الكلمات عن التعبير عنه. وربما يعيدنا هذا مرة أخرى إلى النقطة التي بدأنا منها حديثنا عن فنون الأدب، وهي تلك الخاصة بالمقارنة بين التصوير والأدب، فإذا كان الصمت بمثابة الأداة التعبيرية التي يستخدمها الكاتب أو المؤلف عندما يتطلب الأمر ذلك، فإنه ـ كما يرى ميرلوبونتي ـ هو اللغة الوحيدة التي ينطق بها فن التصوير. فالتصوير يخاطبنا من خلال العالم الصامت للخطوط والألوان وباختصار فإن "أصوات التصوير هي أصوات الصمت"[5]. ويرى ميرلوبونتي أن هذا هو الاختلاف الحقيقي بين التصوير والأدب، فالتصوير ـ من خلال عالم الخطوط والألوان الصامتة ـ يدخل بنا إلى الديمومة، إنه يظل خارج الزمن إن صح التعبير، فهو غير مرتبط بزمن محدد، ومن ثم فإنه لا يفقد قيمته مهما طال عليه الأمد. ولا يعني هذا أن

---

(1) سعيد توفيق، السابق، ص 232.

(2) عن سامي إسماعيل. جماليات التلقي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 2002) ص197.

(3) Richard L. Lanigan Phenomenology of Commuication "Merleau – Ponty's Thematics in commvnicology and Soniology (Pittsbourgh: Dugeshe university Press, 1988) P. 52

(4) Merleau – Ponty, Phenomenology of Perception. P. 183.

(5) Merleau – Ponty. Signs. P. 81.

الأدب يفعل عكس ذلك، فما زالت أعمال كبار الروائيين ـ التي مضى عليها العديد من العقود والقرون ـ تبهرنا، وما زلنا نقف منها موقف الإعجاب. ولكن المعنى الذي يريد ميرلوبونتي أن يؤكده هنا هو أن الأدب يرتبط بتاريخ وبزمن محدد لإحداثه "فالرسائل الإقليمية تعيد لنا المناقشات اللاهوتية الخاصة بالقرن الثالث عشر إلى الزمن الحاضر، والأحمر والأسود كآبة عصر النهضة"[1] فالأديب هو الذي يمتلك القدرة على تجسيد اللحظة التاريخية، لكن المشكلة تظهر عندما تقرأ هذه الأعمال بعد انقضاء الزمن وتغير الظروف، فالقارئ لن يصل أبداً إلى نقطة الالتقاء الشعوري مع المؤلف، لأن الواقع قد تغير، والأحداث الجديدة تفرض نفسها على الأحداث القديمة، ولا يعني هذا أبداً أن مهمة الأدب هي تقديم حقائق عن الواقع الذي نعيشه، وأن هذه الحقائق قد تتغير مع مرور الوقت؛ فهذا ما لا نعنيه على الإطلاق، فما نقصده هنا هو أن "الإطار العام" general surroundings الذي يغلف الرواية يفقد بريقه مع مرور الوقت. فمن يقرأ الآن بعض أعمال أدباء الماركسية لن تعنيه كثيراً مشكلة البرولتاريا وكفاح الطبقة العاملة، وبالمثل فمن يقرأ أعمال نجيب محفوظ ـ التي يدور معظمها في الحارة المصرية ـ بعد مائة عام من الآن لن يشعر بذات الشعور الذي يتملكنا الآن ونحن نقرأها، لأن حضور اللحظة نفسها ومعايشتنا لها، يجعلنا نقترب أكثر من المؤلف وندخل في عالم أحداثه. حقاً إن هناك بعض الأعمال التي نستطيع أن نقول عنها إنها أعمال تقع خارج الزمن (كالجريمة والعقاب لدستوفيسكي والحرب والسلام لتولستوي وقصته حب مجوسية لمنيف) إلا أن الأعمال الأدبية في عمومها ترتبط باللحظة التاريخية. وبهذا المعنى يقول ميشيل دو أونامونو Miguel de unamuno "في البدء كان الكتاب أو التاريخ، لأن التاريخ يبدأ مع الكتاب وليس مع الكلمة فقبل الكتاب والتاريخ لم يكن هناك وعي ولا مخيلة، ولا شيء"[2]. وإذا كان الأدب مرتبطاً جوهرياً بالتاريخ؛ فإنه يتميز عن الفنون الأخرى بأنه يمتلك القدرة على تجسيد اللحظة الزمنية والإبقاء عليها" فعلى الرغم من أن تماثيل أوليمبيا تلعب دوراً كبيراً في ربطنا

(1) Ibid. P. 80.

(2) عن منصف الشلي، مكانة الأدب بين الفنون الجميلة، ترجمها عن الفرنسية على نجيب، ونشرت ضمن كتاب ومض الأعماق: مقالات في علم الجمال والنقد (دمشق: دار كنعان، سنة 2000) ص 129.

باليونان، إلا أنها تحتوي على أسطورة كاذبة. فهي لا تستطيع مقاومة الزمن كما قد يقاومه نص ما حتى لو كان ناقصاً ممزقاً. فكتابة هيرقليطس تلقي الضوء على اليونان بصورة أفضل من أي تماثيل، لأن دلالتها تتركز فيها بصورة تختلف عن دلالة التماثيل"[1]. فدلالة اللغة تظل باقية حتى لو فقدت الرواية لحظتها التاريخية، وحتى لو تغيرت الظروف والأحداث. وربما يعيدنا هذا مرة أخرى إلى موضوع الدلالة وعلاقتها باللغة.

"إن اللغة تتجاوزنا"[2] هكذا يثير ميرلوبونتي إشكالية الدلالة في النص الأدبي. فماذا تعني الدلالة وكيف تتجاوز حدود الكلمات والألفاظ؟ يحدد لنا سلفرمان معنى الدلالة بأنها "ذلك الميدان التقاطعي الذي لا يضطلع فيه بالأولية فعل التعبير أو المعبر عنه، ولا يتصدر فيه المرئي أو اللامرئي... إنها ليست ما يكتب، ولا هي الكاتب، إنها موقع غموض أو موقع تقاطعي"[3]. الدلالة إذن هي تلك المنطقة الوسطى التي تنشأ بين المعبر عنها والمسكوت عنه. فإذا كان النص مجموعة من العلامات، ونسق من العلاقات، فإن الدلالة تنشأ من خلال العلاقات المتبادلة بين العلامات، ومن هنا فإن الدلالة لا تكون منفصلة عن النص، وإنما تكمن وراء علاماته، وفعل القراءة هو الذي ينقلها إلى حيز الوجود. ولهذا فإن النص دائماً ما يتجاوز ذاته. فلا يبقى المعنى محصوراً لديه في كلماته، وإنما يتجاوزه دائماً إلى دلالة أعم وأشمل "فالتعبير يتخطى دائماً ما ينقله"[4] والكلمة لكونها قد استخدمت في سياقات مختلفة تشحن شيئاً فشيئاً بمعنى لا يمكن تثبيته بشكل مطلق. وهذا المعنى الذي لا يمكن الإمساك به هو ما يجعل النص دائماً متجاوزاً لذاته. وتكون مهمة البحث عن الدلالة منوطة بالقارئ أن يتجاوز حدود ما يقرؤه، فالمؤلف يضعه على بداية الطريق، وينبغي عليه هو أن يكمله. ولهذا فإن موضوع اكتشاف الدلالة هذا أمر نسبي يختلف من قارئ إلى آخر "فكل منا يتجاوب مع النداء حسب قدراته"[5] غير أن أول خطوات هذا التجاوب هي أن ينتقل القارئ إلى ما أطلق عليه

(1) Merleau – Ponty. Signs. P81.
(2) Merleau – Ponty. Phenomenology of Perception. P. 390.
(3) سلفرمان، السابق، ص 276.
(4) Merleau – Ponty. Prose of the world. P. 69.
(5) Merleau – Ponty. The Primacy of Perception. P. 8.

ميرلوبونتي بـ"المركز الافتراضي للكتابة"[1] The Virtual Center of Writing ومعناه أن ينقل القارئ نفسه إلى عالم الكاتب من خلال تفاعله مع عمله المكتوب ويكون التفاعل من خلال معايشة أحداث الرواية وشخصياتها وكما يقول سارتر "فانتظار راسكولنيكوف[*] "هو انتظاري أنا الذي أعيره إياه وحقده على عضو النيابة الذي يستجوبه هو حقدي أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته. وبدون هذا الجزع والحقد من القارئ لا يبقى سوى علامات واهنة على الورق"[2].

وتتقاطع الدلالة مع الأسلوب الذي يستخدمه الكاتب "فالأسلوب هو ما يجعل من الدلالة بأسرها أمراً ممكناً"[3] والأسلوب هو الطريقة التي يصوغ بها الكاتب أفكاره، إنه المنظور الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق، والذي يشير إلى الطابع الخاص المميز لكل كاتب أو أديب في كتابته. فالكاتب يكتب، وفي الكتابة يتحقق الأسلوب. وتحقق الأسلوب ليس إنتاجاً لموضوع، ولا ابتكاراً لمفهوم، إنما هو إحياء لتوجه كلي نحو العالم، ونحو التاريخ، وهو ما يجعل الأسلوب في الأدب شبيهاً بمثله في التصوير "فالكاتب لا يظهر لنا فقط أفكاره وإنما يظهر لنا أيضاً تنوعاً غير متوقع لأطوار لغته، وسرده، أو للأشكال الأدبية التي يتضمنها والقارئ يتشرب لهجة الكتاب شيئاً فشيئاً"[4]. وهو ما يؤهل القارئ بعد ذلك للتعرف على الكاتب من خلال أسلوبه حتى لو لم يقرأ اسمه على غلاف الكتاب وعلى سبيل المثال فإن القارئ لستندال يلاحظ أن الجملة معه لا تدعو الجملة التالية مطلقاً إلى الوجود ولا تكون الجملة التالية منقولة عن الجملة التي سبقتها. ذلك أن كل واحدة منها تقف وقوفاً عمودياً إزاء الحقيقة أو الفكرة المراد التعبير عنها، فنثره لا يتحرك تحركاً مستقيماً إلى الأمام من نقطة ثابتة واحدة إلى أخرى إن فيه كثافة أعظم ومجالاً أوسع وهو ما

---

(1) Merleau – Ponty. Signs. P. 77.

(*) الشخصية الرئيسية في قصة "الجريمة والعقاب" للكاتب الروسي دستوفيسكي.

(2) سارتر، ما الأدب، ص 87 – 88.

(3) سلفرمان، السابق، ص 265.

(4) Merleau – Ponty. The Primacy of Perception. P8.

يشكل النسق في أسلوبه[1]. غير أن وصفنا لأسلوب "ستندال" بأنه دقيق ومنظم، وأسلوب بروست ويلزاك بأنه مضجر، وعميق، وذاتي، في حين أن أسلوب مونييه رقيق، ورشيق، ليس إلا محاولة منا لتحديد سمات الأسلوب. وبمعنى آخر فإن كل هذه الأوصاف لا تعطينا المعنى المقصود من كلمة "أسلوب" إنها تعطينا مجرد وصف لها، في حين أن الأسلوب نفسه غير قابل للتعين، إنه ـ كما الدلالة ـ مرئي ولا مرئي في نفس الوقت، يستشعره القارئ دون أن يكون له وجوداً متعيناً، ولهذا فإن الأسلوب لا يخلق موضوعاً جديداً، إنه فقط يمنح شكلاً جديداً للكتابة. وينشأ هذا الشكل الجديد بطريقة آلية من خلال جدلية اللغة. والمقصود بالجدلية هنا جدلية الماضي والحاضر، فالكتابة تتشكل من ماضيها، ولهذا فإن الجديد ينبثق من القديم بفضل الحاضر. فالتجربة التعبيرية هي نقطة الالتقاء بين الضرورة والمصادفة، بين الترسب الذي تقوم عليه اللغة من ناحية والجدة التي تمنحها حياة أخرى من ناحية ثانية، وهذا الجدل المربك والمنتج في نفس الوقت هو الذي أراد ميرلوبونتي اعتماد في فلسفة التاريخ. حيث يكون حقل اللغة مماثلاً لحقل التاريخ، ليسا قائمين على ضرورة مطلقة آسرة ولا على مجرد حرية مطلقة لا تتجسد فعلياً، وإنما من خلال جدلية لا تنتهي بين الحاضر والماضي.

على أن ميرلوبونتي في "نثر العالم" يدعو إلى إقامة لغة أخرى، لغة نقدية، وفلسفية، وكلية، وإن "من الضروري لهذه اللغة أن تسعى إلى تمالك نفسها، وأن تسيطر، من خلال النقد على خفايا إبداعية أسلوبها الخاص، وأن تتحدث عن الكلام بدلاً من مجرد استخدامه[2] إنها لغة عن اللغة إن صح التعبير، لغة توضح لنا كيف يتسنى لأسلوب معين أن يكون أسلوب كتابة كاتب ما، وأسلوب حركة أدبية تشيع في كتابات متنوعة، وأسلوب حقبة تشكل نفسها كروح للعصر.

---

(1) راجع المقالة التي كتبها مارتن يترنيل عن "رواية الأحمر والأسود" لستندال والتي نشرت ضمن كتاب: ستندال، تحرير فيكتور بروبير ترجمة نجيب المانع (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص 46 وما بعدها.

(2) عن سلفرمان، ص 268.

عن الميتافيزيقا والرواية

يتناول ميرلوبونتي بالتحليل في مقالته المعنونة بـ"الميتافيزيقا والرواية" والمنشورة في كتابه "الشعور واللاشعور" (1947)(*) رواية سيمون دي بوفوار "المدعوة" L'inivitee. ومصطلح الميتافيزيقا الذي يستخدمه ميرلوبونتي ليس له أي معنى لاهوتي، ولا يتضح إلا من خلال الإطار العام للرواية التي تجسد لنا فكرة الحرية والآخر من خلال علاقة حب تجمع بين بطلي الرواية "فرانسو" Francoise و"بيير" Pierre. وشخصيات الرواية تجسد لنا فكرة الصراع بين "الأنا" و"الآخر"، و"الجبر" و"الاختبار". فالحب عند "فرانسو" كان في البداية علاقة انفتاح على العالم بأسره فكل الآخرين والعالم كله يشاركها حياتها. ولهذا أصبح "بيير" في نظرها أكثر من مجرد جسم في عالمها الخاص. لم يكن مجرد "آخر". فقد كون كل منهما نوعاً من الإخلاص فيما بينهما، وآلية للغة، مكنتهما من أن يكون معاً على الدوام حتى عندما يعيشان مفترقان عن بعضهما، ومكنتهما أيضاً من أن يبقيا أحراراً في حالة توحدهما. "هناك حياة واحدة فقط في مركزها كيان واحد، لا يمكن للمرء من خلاله أن يقول "هو" أو "أنا" بل "نحن" فقط. يشتركان في كل فكرة وكل حدث يومي، ويفسران كل عاطفة بحوار بينهما، وتعضدت فكرة الـ"نحن" في كل ما يحدث بينهما. فلم يكن بيير ـ بالنسبة لفرانسوا ـ كياناً مبهماً، بل هو نمط من السلوك واضح لنفسه بقدر ما هو واضح لها، في تناغم مع عالم لا يمثل ملكيته الخاصة بل ينتمي بنفس القدر إليها ولم يتخل عنها هذا الشعور حتى على الرغم من ظهور "Gerbert" التي أرغمت نفسها على إقامة علاقة معه. فهل فرانسوا مستغرقة بالفعل في فكرة "نحن"؟ هل عالمها المشترك الذي صنعاه ونمياه كل يوم بحواراتهما التي لا تكل هو العالم الحقيقي، أم أنه وسط مصطنع؟ هل استبدلا الحياة الداخلية لكل منهما في مقابل حياة مشتركة؟ تتراجع فرانسوا أمام كل ما يستجد عليها لأنه يهدد الوسط الذي أنشأته لنفسها. فقسوة العالم الواقعي لا تسمح بأي تحفظات. على أن علاقة الحب الداخلية بين بيير وفرانسوا كانت "علاقة وقتية" فالحب بالنسبة لبيير يعني الرغبة في الوجود "تعرفين جيداً أنني لم أتجاهل أبداً ما يدور بداخلي" "فإن أجعلها تحبني يعني أن أفرض نفسي عليها، أن أدخل عالمها وأنتصر... تعرفين جيداً احتياجي الشديد إلى انتصارات كهذه "فاحتياجه

(*) See. Merleau – Ponty. Sense and non sense, P26-42.

إلى إقامة علاقة عاطفية أخرى ناتج عن اضطرابه أمام الآخر، محاولة منه لفرض سيادته عليه. وحيث إن فرانسوا لم تكن حرة في علاقتها بجربرت. فكيف تترك بيير حراً في أن يقيم علاقة مع امرأة أخرى؟ لقد صادر كل منهما مشاعر الآخر. وإلا كان الانفصال ضرورياً وكان وقوع "بيير" في براثن "زافيير" Xaviere أمراً لا مفر منه.

ويمكن توضيح الموقف الدرامي في "المدعو" سيكولوجياً: فزافيير امرأة مدللة، وبيير يرغبها، وفرانسوا امرأة غيورة. لكن الأمر ليس بهذه السطحية. فما هو الدلال إن لم يكن هو الحاجة إلى نيل اهتمام شخص آخر، مع إضافة الخوف من التورط معه في علاقة؟ وما هي الرغبة؟ فالمرء لا يرغب في جسد ما بهذه البساطة. إنه يرغب في السيطرة على كيان ما، ما لم يصاحبه الوعي بقيمة هذا المخلوق. وقيمة "زافيير" تنبع من أنها تعبر بالكامل عن مشاعرها، وهو ما تنم عنه إيماءاتها في كل لحظة. والقول في النهاية بأن فرانسوا غيورة هي طريقة أخرى للقول بأن بيير قد تحول عنها إلى زافيير، وأنه يعيش علاقة عاطفية، ولن ينجح أي تواصل لفظي، أو أي التزام بما تعاهدا عليه سويا في إعادة حبه إلى عالمها. فقد اعتقدت فرانسوا أنها ستظل على ارتباطها ببيير وتاركة إياه ـ في نفس الوقت ـ حراً في تصرفاته، بلا تمييز بينها وبينه، تفرض إرادتها على نفسها عن طريق فرض إرادتها عليه، فكل منهما يفرض إرادته على الآخر. فما تكشفه شخصيات الرواية هو الفردية والذاتية المتوارثة.

على أن أجمل أجزاء الرواية هو ذلك الذي تشهد فيه فرانسوا تحول عالمها المصطنع إلى أطلال. لم تعد في قلب الأشياء وكأنه حق طبيعي لها. أصبح للعالم مركز استبعدت هي منه، وهو مكان الالتقاء بين بيير وزافيير، لقد ابتعدت الأشياء عن متناول يدها ولم يعد لديها سوى مخلفات عالم فقدت السيطرة عليه. أبى المستقبل أن يكون الامتداد الطبيعي للحاضر، وتحول الزمن إلى حطام، ولم تعد فرانسوا سوى كيان مجهول الهوية، مخلوق بلا تاريخ، ككتلة جسدية باردة. أدركت الآن أن هناك مواقف لا يمكن تجاهلها لأنها لا تقبل سوى التعايش معها لفهمها، كان هناك نبض فريد يعرض أمامها بانتظام حاضر ومستقبل وعالم حي ذي لغة مفهومة لها، هذا النبض قد توقف. ولم تعد فرانسوا قادرة على الحكم على نفسها من قرارة نفسها فقط. لم تعد قادرة على الشك، رأت نفسها من الخارج لأول مرة فما هي؟ امرأة في الثلاثين، امرأة ناضجة،

أصبح مستحيلاً عليها العديد من الأشياء ـ فمثلاً لن يمكنها الرقص بصورة جيدة ـ ولما لديها لأول مرة الإحساس بكيانها الجسدي، بعد أن ظلت طوال الوقت تعتقد بأنها حالة من الوعي فقط. ولهذا لم تحاول أن تبدو شيئاً جميلاً له قيمته في عيني بيير، كما تعرف جيداً زافيير كيف تبدو كذلك. لقد ظنت أنها وبيير قد تخطيا فرديتهما. واعتقدت أنها قد سمت فوق مشاعر الغيرة والأنانية. ألم يعد بيير يحبها؟ هل فرانسوا غيورة هل تخلت بالفعل عن مشاعر الغيرة؟ هل أصبحت وعياً مغترباً لم يعد يؤمن بنفسه. في اللحظة التي ينهار كل ما أقامته، يصبح الموت هو الحقيقة الوحيدة، حيث إن في الموت انسحاق الزمن والحياة. لقد لفظت الحياة فرانسوا.

وبعد دخولها المصحة لم تعد تسأل فرانسوا نفسها أية أسئلة، ولم تعد تشعر بالهجران بعد أن انفصلت عن حياتها. فالعالم في هذه اللحظة أصبح هو حجرتها، وأهم لحظات يومها هو خضوعها للفحص بأشعة أكس، أو معرفة درجة حرارتها، أو الوجبة الأولى التي ستتناولها. واستعادت كل الأشياء قيمتها بصورة غامضة: ذلك الإناء الممتلئ بعصير البرتقال على الطاولة، وذلك الحائط، وكل لحظة تمر. وعندما أتى أصدقاؤها من باريس، بدا الأمر وكأنهم يأتون من اللامكان، وكأنهم غير متواصلين كالأشخاص لا يحمل حوارهم معها أي جانب من الواقع، وفشلت كل المحاولات لإخراجها من وحدتها التي لم تعد الآن انعزالاً. لقد انسحبت بنفسها من العالم الإنساني التي عانت فيه إلى عالم طبيعي وجدت فيه سلامها الدائم. ولو قلنا إنها تمارضت لعبرنا باللغة العادية عن حالتها أفضل تعبير. لقد عرفت الآن أن هناك شيئاً يسمى الوحدة، وأن كل فرد يقرر مصيره بنفسه، وكل منا مسئول عن تصرفاته.

وعلى الجانب الآخر، توطدت الصلة بين زافيير وبيير بصورة أقوى وانتهى الأمر باعتراف كل منهما بحبه للآخر. وتجسد لنا الرواية شخصية "زافيير" الحقيقية: فهي أنانية، وهو لا يعني أنها لا ترى سوى نفسها ولا تضع نفسها مكان أحد، إنها لم تذهب إلى باريس لترى فيلما ما. فهي لا تضحي أبداً باللحظة الراهنة. إنها ترتبط على الدوام بما تشعر به. فيمكن للمرء أن يحيا بجوارها ولكن ليس معها.

وعندما تخرج فرانسوا من المصحة ترتضي لنفسها أن تكون طرفاً في علاقة ثلاثية تجمعها ببيير وزافيير. وينجح حب فرانسوا لبيير في تقبل حب بيير لزافيير لأنه

أعمق وأقدم. ولنفس السبب لا يمكن لزافيير أن تتقبل حب بيير وفرانسوا. فهي تشعر بتناغم بينهما يكاد يحيط بها هي. وتفشل العلاقة الثلاثية ـ كما هو متوقع ـ في احتوائهم. فتعتبر زافيير أن فرانسوا امرأة غيورة "مسلحة بصبر مرير" وحكمها هذا لم يختلف عما قالته فرانسوا سراً لنفسها ـ فقد شعرت بانعزالها، ورغبت أن تكون محبوبة كما الأمر مع زافيير واصطبرت على حب بيير لزافيير ـ تقول زافيير لفرانسوا: "لقد كنت تغارين مني، لأن لابروسيه كان يحبني لقد جعلته يتركني كما أخذت مني جربرت أيضاً، حتى تجعلي انتقامك أشد قساوة". هل ذاك أمر صحيح؟ من هي فرانسوا؟ هل هي ما تعتقده في نفسها أم هي رأي زافيير فيها؟ لم تقصد فرانسوا أن تؤذي زافيير. لكن هل يكمن المقصد من تصرفاتنا في نياتنا أم في الأثر الذي يخلفه في الآخرين؟ وهل نحن بلا دراية بتوابع تصرفاتنا؟ ألا نرغب في حدوث تلك التوابع أيضاً؟ وبما أن الأمر كذلك دوماً، وبما أنه مصير لا مفر منه أن يرانا الآخرون بطريقة مغايرة لما نرى به أنفسنا، فإن لنا الحق في أن نتجاهل أية اتهامات توجه لنا، وأن نشعر بأننا غرباء فيما ينصبه لنا الآخرون من محاكمات، فكل حكم سليم سيبدو مبتذلاً في عالم هو الابتذال نفسه، ويمكننا دوماً أن ننفي أية مسئولية عنا، لأننا في أعمق دواخلنا "لسنا في العالم". صارمة كالأمر، عابسة كجبل جليدي، مخلصة لذاتها ومتأففة قالت فرانسوا "لا!" أرادت أن تحطم صورتها التي رأتها في عيني زافيير، لا يجب أن نتحدث هنا عن اللاشعور. فالأمر ببساطة هو أن لتصرفاتنا معان عدة، خاصة لو راقبها الآخرين من الخارج، وتفترض كل هذه المعاني في تصرفاتنا لأن الآخرين هم الإحداثيات الثابتة لحياتنا. فما أن ندرك وجود الآخرين، حتى نلتزم بأن نكون ما يأملون أن نكونه، حيث إننا ندرك قدراتهم على "رؤيتنا". وطالما أن زافيير موجودة، فلا يمكن لفرانسوا سوى أن تكون ما تعتقده زافيير أنها هي. ومن هنا تأتي الجريمة ـ بالرغم من أنها ليست حلاً حيث إن موت زافيير يجعل منها صورة ميتة من صورة فرانسوا السرمدية ـ التي تنهي الرواية.

هل كان هناك أي حل آخر؟ يمكن أن تتخيل زافيير وهي طريحة الفراش أو مريضة وتستدعي إلى جوارها فرانسوا لتفضي إليها بخداعها. ولكن فرانسوا ليست بهذا الغباء الذي يجعل من اعتراف كهذا تطييباً لخاطرها. ولا توجد ميزة متأصلة في

اعترافات شخص طريح الفراش أو في دقائقه الأخيرة، ممكن للمرء أن يشعر أن هذا الشخص يريد أن يختم حياته بإلقائه للاعتذارات أو حتى اللعنات، لكن ما من دليل على أن المحتضر يكون مدركاً لنفسه أو للآخرين أكثر من ذي قبل، وحتى لو حدث فلا يمكن للحظة من الزمن أن تمحو لحظة أخرى، فلا يمكن أبداً أن يمحو اعتراف زافيير كراهيتها، كما الأمر في رجوع بيير لفرانسوا والذي لن ينسيها اللحظات التي أحب فيها زافيير أكثر من أي شيء آخر.

لا وجود لبراءة مطلقة، ولا وجود لذنب مطلق. فكل الأفعال تعد استجابة لمواقف حقيقية لم نخترها ولسنا مسئولين عنها مطلقاً. فهل كان خطأ بيير أو خطأ فرانسوا أنهما كانا في الثلاثين من عمرهما بينما كانت زافيير في العشرين؟ هل كان خطؤهما أن يثير تواجدهما معاً مشاعر الغضب والاعتراب؟ هل خطؤهما أنهما ولدا؟ كيف لنا أن نشعر بمسئوليتنا عن تصرفاتنا، حتى التي تقوم بها قاصدين؟ بما أن ضرورة الاختيار قد فرضت علينا من الخارج وبما أننا وجدنا في العالم من الأصل بلا اختيار؟ فكل ذنوبنا الشخصية محكومة ويسيطر عليها الشعور بالذنب المتأصل فينا بصورة عامة بفضل الأقدار التي تسببت في أن نولد في زمن معين دون غيره، وفي وسط معين وبصورة معينة، وبما أننا لن نجد مبررا لتصرفاتنا مهما فعلنا فإن الحكم السليم لا قيمة له.

المرئي في فن السينما

كتب ميرلوبونتي في عام 1948 مقالته المعنونة بـ"الفيلم وعلم النفس الحديث" The Film and The new psychology ليصبح بذلك من أوائل الفلاسفة الذين تحدثوا عن فن السينما. ويرجع هذا إلى أن فن السينما نفسه يعد من أحدث الفنون. فعمره لا يتجاوز المائة عام. وقد نشأ في المقام الأول مع وجود الرغبة الملحة في تحويل النص المكتوب إلى واقع مرئي[1]. ولهذا فإنه لا غرابة في أن يستمر النقاش حتى الآن عن أوجه الشبه بين الفيلم من جانب، وبين فنون الأدب من جانب آخر. فمنذ أن وضع ادوين س. بورتر E.s.Porter أول قصة سينمائية، وهي "سرقة القطار الكبرى" عام 1903، ساد الرأي بين أهل الفن والأدب، بأن الفيلم شكل من أشكال الأدب أصلاً، وأن الاختلاف فقط يرجع إلى الوسيلة التي يستخدمها كل منهما: فإذا كان

(1) See. Murray smith, Film "In" The Routledge companion to Aesthetics. Ibid. P.463.

التعبير في الأدب يعتمد على الكلمات وبناء الجمل؛ فإنه يعتمد في الفيلم على الصورة والحركة والزمن. ولكن هذا الاختلاف لا ينبغي أن ينسينا أن الفيلم في النهاية ما هو إلا تمثل مرئي للنص المكتوب.

على أن تحليل ميرلوبونتي للفيلم ـ كظاهرة فنية ـ جاء مستمداً لأصوله من نظريته العامة في الإدراك الحسي وفكرته عن تجاوز ثنائية الذات والموضوع، فإذا كان الفيلم مادة مدركة حسياً ـ بحسب ميرلوبونتي[1] ـ فإن هذا يسمح لنا بتناوله من خلال النظرية العامة للإدراك الحسي، ومن خلال علم النفس الحديث الذي يقدم لنا بتناوله من خلال النظرية العامة للإدراك الحسي، ومن خلال علم النفس الحديث الذي يقدم لنا أفضل الملاحظات عن فلسفة جمال السينما.

إن الفيلم عند ميرلوبونتي ليس مجموعة من الصور بل هو صورة كلية شاملة، وهو يستدعي هنا تجربة بودفكين Puduvkin[*] المشهورة والتي تبين بوضوح الوحدة المتناغمة للفيلم "في يوم التقط بودفكين صورة مقربة لموسجوكين Mosjoukin بصورة غاية في الجمود ثم عرضها. أولاً، وعاء حساء ثم، امرأة شابة مسجاة في تابوتها، ثم طفل يلعب بدمية دب. في البداية بدا وكأن موسوجوكين ينظر إلى الوعاء والمرأة والطفل، وفي المرة الثانية بدا وكأنه ينظر بنهم إلى الوفاء، وأنه يحمل تعبيراً أسفاً ناظراً إلى المرأة، وفي المرة الثالثة بدا وكأنه يحمل بوادر ابتسامة نحو الطفل. وقد دهش المشاهدون لتنوع تعبيراته رغم أن الصورة لم تتغير في المرات الثلاثة، وكانت ـ بمفردها ـ لا تعطي أي تعبير"[2]. فمدلول اللقطة إذن يعتمد على ما يسبقها في الفيلم، وأن هذا التتابع في المشاهد يخلق واقعاً جديداً لا يساوي في النهاية مجموع أجزائه. فعلى سبيل المثال إذا أراد المخرج أن يصور البيئة في فيلم من الأفلام، فإن عليه أن يجمع اللقطات كلها في مشهد كلي لا تنفصل أجزاؤه ويعطينا فيلم "مشهد الشارع" Street scene للمخرج كينج فيدوت King Vedote مثالاً جيداً على ذلك. فقد أراد المخرج أن

---

(1) Merleau – Ponty. Sense and non sense. Ibid. P. 54.

(*) بودفكين أحد أعلام الإخراج في روسيا، وأهم مؤلفاته "فنية الفيلم" وترجم إلى العربية تحت اسم "الفن السينمائي".

(2) Merleau – Ponty. Ibid. P. 54.

يصور منظراً لأحد الأحياء الفقيرة، فالتقط عدة مشاهد تجسد هذا المعنى، ووضعها في الإطار العام الذي يوحي بالمعنى، وكانت اللقطات كالتالي "حبل غسيل معلق عليه ثياب بالية ترفرف في الريح ـ بركة من الطين ـ ظل طويل يمتد حتى عرض الشارع ـ فناء منزل يتعلق به نسيج عنكبوت ودرجات سلم متآكلة ومهدمة ـ شجرة عجوز وحيدة موجودة أمام المنزل، مائلة وأيلة للسقوط ـ كلب هزيل تبرز عظامه يقضم عظمة خالية من اللحم ـ فتاة صغيرة نحيلة ذات خدود ضامرة وعيون تعبر عن الجوع وساقين هزيلتين جالسة فوق جدار آيل للسقوط"[1] إن كل هذه الصور مجتمعة تنقل للمشاهد الإحساس بالفقر والقذارة، والبؤس والجوع. وهذا الإحساس خلقته وحدة المشاهد الملتقطة والعلاقات التي تربط بينهما، في حين أننا لو أخذنا كل لقطة على حدة فإنها لن تجسد لنا المعنى الذي أراده المخرج. إن الميزة التي تتمتع بها الكاميرا هي "أن ما تراه هو فقط الموجود، وهذا يفسر لنا قوة إقناع الفيلم"[2] إنها تمتلك القدرة على تجسيد المعنى في مشهد واحد من خلال تجميع اللقطات والتركيز على الدلالة التي تتضمنها.

ويتدخل عامل الزمن في كل لقطة ـ وهو ما يشير إليه ميرلوبونتي مستشهداً بـ"لينارت" R. Leenharet[3] فالمدة القصيرة مناسبة للابتسامة المندهشة، والمدة المتوسطة للوجه المحايد والمدة الطويلة للتعبير الحزين "إنه ترتيب معين للقطات ومدة معينة لكل لقطة أو مشهد، بحيث أن تجميعها مع بعضها يعطي الانطباع المطلوب"[4] ولهذا فإن ميرلوبونتي يدعو المشاهد إلى تخمين المدة الزمنية اللازمة لكل لقطة حتى تعطي المعنى المنشود وتترك المكان لغيرها من اللقطات سواء بتغيير زاوية التصوير أم المسافة أم المجال "وستعرف مع الوقت أن هناك مشاعر عدم ارتياح عندما تطول مدة اللقطة لدرجة تعيق معها دينامية الفيلم"[5] فكل لقطة يجب أن تستغرق على الشاشة مدة

(1) المثل مقتبس من جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم ترجمة محمود عبد الفتاح (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، سنة 1996)، ص 86.

(2) Joan Ramon Resine "Historical Discoutse and The Propaganda Film (The University of vitginia) New Litaty History 29.1 (1998) P. 68.

(3) Merleau – Ponty. Ibid. P. 54.

(4) Merleau – Ponty. Ibid. P. 54.

(5) Ibid. P. 54.

محدودة من الزمن، ثم تختفي لتحل محلها اللقطة التي تليها. وهذه المدة من الزمن قد تكون طويلة أو قصيرة. وقد تتباين في مختلف اللقطات حتى تصبح مجرد جزء من الثانية (اللقطة الخاطفة) ويعتبر هذا العنصر (الزمن) أحد العلامات المميزة لفن الفيلم. ولهذا يقال إنه يجب على المخرج أن يتحكم في الزمن ويقوم بتكوينه في اللقطة ليصل إلى نهاية معبرة"[1]. وتطبيقاً لهذه القاعدة، يمكن أن نستعرض مشهداً من فيلم "بوتيمكن" Poetmkin الذي أخرجه إيزنشتاين عام 1935 والذي يظهر فيه بحار ثائر من طاقم السفينة، استبد به الجوع لرفضه أن يتناول اللحمة الملوثة بالدود التي يقدمها له طباخ السفينة، ويحملق في طبقه الفارغ والمنقوش عليه عبارة أعطنا هذا الصباح خبزنا اليومي ـ ويأخذ الطبق ويطيح به في غضب على مائدة طعام البحارة. وقد تم عرض هذا المشهد كله بنظام الصورة الخاطفة التي أراد منها "إيزنشتاين" أن يجسد معنى الغضب الممتزج بالحدة. لكن إذا قمن بتغيير التركيبة الزمنية للمشهد، بحيث نستعرض اللقطات بنظام الصورة البطيئة؛ فإن دلالة المشهد ستتغير إذ سيجسد لنا الزمن البطيء معنى اليأس أكثر من تجسيده لمعنى الغضب. ولهذا فإن المدة الزمنية التي تستغرقها اللقطات تلعب دوراً هاماً في تجسيد دلالة كل مشهد.

ولا يعتمد الفيلم على المونتاج Montage فقط (تنقيح اللقطات وترتيبها) وإنما يعتمد أيضاً على التقطيع Cutting (اختيار الفواصل التي تربط المشاهد مع بعضها). ويرى ميرلوبونتي أن هذه المهمة شديدة التعقيد "لأن الفيلم يحتوي على عدد كبير من الأفعال وردود الأفعال في كل لحظة"[2]. وهذه هي مهمة المخرج في نظر ميرلوبونتي إذ ينبغي عليه أن يعيد ترتيب المشاهد بحيث يسلم كل مشهد للمشهد الذي يليه، وهو ما يحقق ترابط الفيلم ووحدته.

ولأن بنية الفيلم هي في الأساس بنية زمانية؛ فإن عنصر الصوت يحتل موقعه المتميز في هذه البنية. والزمن هو الإطار العام الذي يجمع بين الحركة والصورة والصوت. فالصورة بطبيعتها تفترض الصوت، إذ لا يمكن تصوير أحداث الحياة المثيرة في صمت يشبه الموت "ويعطي لينارت مثالاً على ذلك من فيلم لحن برودواي فيقول:

---

(1) جوزيف وهاري فيلدمان، السابق، ص 165.

(2) Merleau – Ponty. Ibid. P. 54.

("هناك ممثلان على الشاشة ونحن نشاهدهما، وفجأة يقترب المشهد، ويدور همس بينهما، وندرك أن هناك شيئاً ما يقولانه" وتكمن القوة التعبيرية لهذا المشهد في قدرته على جعلنا نشعر بالمعايشة، ومشاهدة حياة تشبه واقعنا، فيبدو الممثلون وكأنهم مثلنا)[1] ولهذا السبب فإن عرض الفيلم يحتاج دائماً إلى أن يصاحبه الصوت. وحتى في عصر السينما الصامتة، فإنه كان من المألوف للدار أن تعهد إلى عازف بيانو أو فرقة موسيقية صغيرة لتعزف أثناء عرض الفيلم "فالصوت يفسح المجال أمام إدراك الحركة، وبدونه يصبح تتابع الصور نفسه بطيئاً للغاية، فالأصوات تغير الصور"[2]. وكما يقول ميشيل برنارد "عندما ينقطع الصوت فجأة، أو يفقد المتكلم النطق، ويستمر بأداء حركاته على الشاشة، فإنه لا يفوتنا معنى حديثه فقط، بل يتبدل المشهد أيضاً"[3]. وليس هذا كل شيء، فإذا كنا قد ناقشنا الصوت والصورة كلا على حدة، فإن طريقة الجمع بينهما تحتاج منا أيضاً إلى إيضاح فالفيلم الصوتي ليس مجرد فيلم صامت أضيفت له الكلمات والأصوات من أجل إكمال البناء الدرامي، إذ أن "الصلة بين الصوت والصورة أقوى بكثير من ذلك... فهما يشكلان معاً وحدة غير قابلة للقسمة"[4]. وهذا ما يتضح في حالة الأفلام التي يعاد فيها تسجيل الصوت لتتوافق مع الصورة (المدبلجة) يقول ميرلوبونتي في "فينومينولوجيا الإدراك الحسي" عندما ذهبت إلى مشاهدة فيلم "المدعو dubbed" لم ألاحظ فقط عدم التوافق بين الكلام والصورة، ولكن بدا لي فجأة أن ما يقال في اللغة الأخرى شيء آخر غير الذي أراه، وبينما تضج القاعة وتمتلئ أذناي بالنص المسموع، فإن الصوت فقد وجوده السمعي بالنسبة لي ولم تعد لي أذنان إلا لهذا الكلام الآخر الذي يأتي من الشاشة بلا ضجيج"[5]. ثمة علاقة تلازمية إذن بين الصوت والحركة، فالحركة تستدعي الصوت، والصوت يستدعي الحركة.

وكما تحدثنا في فن الأدب عن أهمية الصمت، يمكن أن نتحدث هنا أيضاً عن أهمية الصمت كأداة تعبيرية إذ "ليس مصادفة أن الشخصيات تصمت في وقت

(1) Merleau – Ponty. Ibid. P. 55.
(2) Merleau – Ponty. Phenomenology. P. 228.
(3) ميشيل برنارد، الجسد، ص 78.
(4) Merleau – Ponty. Sense and non sense, P. 55.
(5) Merleau – Ponty. Phenomenology. P. 234.

وتتحدث في وقت آخر. وهذا التبادل بين الصمت والحديث هو الذي يخلق التأثير"[1]. فإذا كان الكلام هو الذي يجسد لنا الحركة، فإن هناك أحداثاً ومشاهد في بنية الفيلم لا يمكن التعبير عنها إلا بالصمت. ومثال ذلك مشاهد الحب الصامتة. ففي بعض هذه المشاهد ـ كما في فيلم "حب جين ناي" الذي أخرجه بابيست ـ يصعب إضافة الكلام عليها مع المحافظة في نفس الوقت على تكامل ووحدة بناء الفيلم.

تحيلنا فكرة الصمت هنا إلى الحديث عن الإيماءة الجسدية للممثل. فالتعبير السينمائي في نهاية الأمر هو تعبير جسدي. حتى الحالات الذهنية والعاطفية للممثل يتم التعبير عنها من خلال الجسد. وإذا كان ميرلوبونتي قد ذهب إلى أن تعبيرات الجسد تكون عبر الإيماءة، فإن هذا يتضح بصورة قوية في فن التمثيل، فإيماءة الممثل تكون مقصودة في ذاتها لتجسيد معنى معين. ولنأخذ مثالاً على ذلك من فيلم "الاعتراف" Confession الذي أخرجه جون ماي عام 1937[2]: يدعو عازف البيانو المشهور، فتاة شابة، طالبة بالكونسرفتوار، إلى اللقاء بعد حفلته المسائية، وتقبل الفتاة هذه الدعوة، وهي مأخوذة بشخصية الفنان الكبير، حيث إنها لم تقابل مثله من قبل. ولما كان عازف البيانو يكبرها كثيراً في العمر، فهو في سن والدها، ويفوقها ثراء ومركزاً، بدأت تشك في نواياه نحوها، وشعرت بالندم على قبول دعوته. ونراها وهي تزرع الغرفة جيئة وذهاباً في تفكير، ولكن المخرج لم يركز على هذه الحركة، حركة الذهاب والإياب، وإنما ركز على حركة أخرى بسيطة، وهي أن الفتاة كانت تلوي أصبعها الوسطى وتثنيها صعوداً ونزولاً في حركة عصبية، دون أن تتنبه أنها تفعل ذلك. وعندما أخبرت ولي أمرها في المساء، أنها ذاهبة لحضور حفل الأوركسترا، ظلت تثني إصبعها الوسطى وهي تخبره بهذا النبأ. وعندما ذهب بها عازف البيانو المشهور، إلى أحد الملاهي الليلية الفاخرة، أخذت تنظر فيما حولها، تحملق في الأنوار البراقة التي تغمر المكان، وعلية القوم من النساء والرجال، في ملابس السهرة الأنيقة، التي تخطف الأبصار، والبار الفاخر، وبدون وعي منها، أخذت تثني إصبعها الوسطى في عصبية، ويطلب منها الموسيقار أن ترقص معه، وفي أثناء رقصة الفالس Valse، في

(1) Merleau – Ponty. Sense and non sense. P. 55.

(2) دينامية الفيلم، ص 105.

حلبة الرقص المزدحمة، ظلت تثني إصبعها الوسطى وتحركها بلا وعي وهي تربت فوق كتفه برقة. وعندما يطلب الشمبانيا، تمسك بالكأس الفضية وترفعها إلى شفتيها وتشرب، وهي تنقر حافة الكأس بإصبعها الوسطى في حركة خفيفة بدون وعي منها.

توضح لنا هذه الإيماءة أن أقل حركة على الشاشة تكون مقصودة لذاتها، فهناك هدف وراءها، وهناك وعي تجسده. فإيماءة الفتاة في المثال السابق تجسد بدقة بالغة معاني الخوف والشك وشعور الفتاة الداخلي بالذنب لأنها خرجت مع رجل يكبرها سناً، مما دفعها إلى الكذب على ولي أمرها. وبالرغم من أن هذه الحركة قد تبدو لا قيمة لها في الحياة الواقعية، إلا أنها في الفيلم تكون موجهة لتجسيد معنى محدد ربما تعجز الكلمات العادية عن تجسيده.

وعودة مرة أخرى إلى موضوع الحوار، يحدد ميرلوبونتي ثلاثة أنواع[1] له: الأول هو الحوار التوضيحي expository dialogue والذي يهدف إلى تعريفنا بظروف الحدث الدرامي وهو غالباً ما تتفاداه معظم الأفلام. والثاني هو الحوار الصوتي Tona dialogue الذي يعطينا اللهجات الخاصة بكل شخصية، ويظهر هذا النوع من الحوار عندما تكون الصورة غير واضحة بحيث يجعلنا نتعرف على الشخصية من خلال أسلوبها في الحديث ونادراً ما يظهر هذا النوع من الحوار في الأفلام، لأن الحضور المرئي للممثل وأسلوب سلوكه الخاص به غالباً ما يكون كافياً. وأخيراً هناك الحوار الدرامي drawatic dialogue والذي يقدم لنا النقاش والصراع بين الشخصيات، وهو الشكل الرئيسي للحوار في الفيلم لكنه لا يتصف بالاستمرارية، فيمكن للممثل أن يتحدث بلا انقطاع على خشبة المسرح، ولكنه لا يستطيع أن يفعل هذا في الفيلم، إذ لابد أن يتخلل الصمت حديثه.

وكما يتناول ميرلوبونتي الصوت بالتحليل يتناول أيضاً الموسيقى في علاقتها بالصورة "فالموسيقى يجب أن تكون مندمجة في الفيلم وليست عنصراً خارجياً عنه"[2] كما أنها لابد وأن تتزامن مع إيقاع الصورة. فالإيقاع الفيلمي المتصاعد يماثل الإيقاع الموسيقي المتصاعد والإيقاع الفيلمي الهابط يماثل الإيقاع الموسيقي الهابط. وتتشابه كل

(1) Merleau – Ponty. Sens and non sense. P. 55.
(2) Merleau – Ponty. Sens and non sense. P. 56.

من ضربات إيقاع الفيلم مع دقات اللحن الموسيقي "فعاصفة الغضب تطلق أصوات الآلات النحاسية، وتستطيع الموسيقى أن تجسد خطى الأقدام أو صوت ارتطام قطعة معدنية على الأرض"[1] وبصفة عامة لابد للموسيقى أن تصاحب وتساعد في استحضار الجوانب الشعورية للممثل، أي أنها لا يجب أن تكون وسيلة أخرى للتعبير مجاورة للتعبير المرئي، فهي متداخلة معه ولا يمكن فصلها عنه. وهذه هي مهمة ملحن موسيقى الفيلم، حيث يستطيع من خلال أدواته أن يجسد لنا المكون الشعوري لكل شخصية بدلاً من ترجمته إلى كلمات أو صورة مرئية. ولا يعني هذا أن الموسيقى تحاول أن تخلق رداء شعورياً للصورة المرئية، فالموسيقى لا تضيف المشاعر إلى الصورة، بل تبدو وكأنها نابعة من قلب الموقف ومن أعماق كل شخصية يجسدها العمل.

ما الذي يعطيه الفيلم إذن من دلالات: إن كل فيلم يخبرنا بقصة، ويربط بين عدد معين من الأحداث تتضمن عدداً معيناً من الشخصيات التي تحاول أن تجسد لنا القصة بطريقة الحوار لكن، هل هذا يعني أن الفيلم ينقل لنا الواقع كما هو؟ وبمعنى آخر، هل ما يجسده الفيلم لنا ليس سوى نقل لما كنا سنراه ونسمعه لو كنا في موقع الأحداث المرورية؟ هل يقدم لنا الفيلم الحياة بأسلوب الحكاية المهذبة؟ الواقع أن هذه الأسئلة التي يطرحها ميرلوبونتي[2] تعيدنا مرة أخرى إلى الفكرة التي ناقشناها في بداية هذا الفصل عن الفرق بين ما هو مرئي وما هو واقعي؟ فليست مهمة العمل الفني أن يجسد لنا الواقع كما هو، أو ينقله لنا كما نراه، وإلا سيكون الواقع أكثر صدقاً، فالعمل الفني كما قلنا هو وجود من نوعيه مغايرة لما نراه. حقاً إنه يستمد أصوله ومادته مما هو واقعي إلا أنه يتجاوزه من خلال رؤية الفنان ومنظوره الخاص. وإذا طبقنا هذا الكلام على حالة الفيلم فإننا سنجد أن الخطأ الذي يقع فيه معظم المشاهدين هو أنهم يصدرون أحكامهم على ما يشاهدونه من أحداث داخل الفيلم من خلال قوانين الواقع الذي يعيشون فيه. ولهذا فإننا غالباً ما نسمع البعض يردد مقولة "أن هذا الفيلم غير واقعي" وهو حكم لا علاقة له بالنقد الفني. إذ أن الفيلم في الأساس لابد وأن يكون غير واقعي، أي أنه لابد وألا ينقل لنا الواقع كما هو "فالدراما

(1) Ibid. P. 56.
(2) Ibid. P. 57.

السينمائية أفضل في تكوينها من دراما الحياة من حيث إنها تدور في واقع أكثر دقة من الواقع الحقيقي"[1]. أما المعيار الحقيقي للحكم على العمل السينمائي فهو معيار الاتساق داخل بنيته "بحيث إننا لو حذفنا جزءاً من الفيلم أو أعدنا ترتيب المشاهد بصورة مغايرة، فإن المعنى كله سينهار"[2]. وبهذا المعنى فإن كل عمل فني يفرض قوانينه الخاصة به أو كما يقول أيفر "إن قواعد السينما لابد وأن تكون مكتفية بذاتها ومحققه لقواعد من خلقها هي"[3]. وكما أنه ليس من أهداف الفيلم أن يقدم لنا الواقع كما هو، فإنه ليس من أهدافه أيضاً أن يعرض لنا الأفكار كما تعرضها لنا الكتب" وكما أن جوهر فن الشعر لا يكمن في وصفه للأشياء كما هي أو تقديمه للأفكار فإن وظيفة الفيلم أيضاً لا تكمن في جعله هذه الحقائق أو الأفكار معروفة لنا"[4]. ولا يعني هذا أن الفيلم يخلو من أية فكرة، أو أنه لا يقدم لنا أية حقيقة، إذ أن هذا سيكون مستحيلاً، فالفكرة لابد وأن تكون موجودة، وإلا فإن ما سنراه على الشاشة سيكون مجرد هزل ولا يعني أي شيء على الإطلاق. بل إن ما يعنيه ميرلوبونتي هنا هو أن وظيفة الفيلم في الأساس هي خلق واقع جمالي متكامل بصرف النظر عن الفكرة التي يجسدها. فالفيلم لا يكتسب قيمة أبداً من فكرية وإنما يكتسبها من خلال تضافر كل عناصره وانصهاره (بما فيها الفكرة) في بنية واحدة غير قابلة للتقسيم.

إن أهمية الفيلم عند ميرلوبونتي تكمن في قدرته على تقديم الإنسان، ليس الإنسان كفكرة ولكن كوجود إنه يقدم لنا تصرفات وسلوكه، حياته وأفعاله، مشاعره ووجدانه أو بتعبير ميرلوبونتي "أنه يقدم لنا بصورة مباشرة هذه الطريقة الخاصة للوجود في العالم، في التعامل مع الأشياء، ومع الآخرين، والتي يمكن أن نراها في الإيماءات والإشارات التي يجسدها لنا الفيلم"[5]. ففي فيلم الوجود هناك: Being Thete لهال أشتى ميرلوبونتي على سبيل المثال ـ تجلس البطلة بجوار البطل على السرير، وتمرر

(1) Merleau – Ponty. Ibid. P. 57.
(2) Merleau – Ponty. Ibid. P. 57.
(3) دادلي أندرو. نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، سنة 1987)، ص 236.
(4) Merleau – Ponty. Ibid. P. 57.
(5) Ibid. P. 58.

أناملها برفق على رقبتها وهي ترمقه تارة، ثم ترمق التليفزيون بنظرة لترى البرنامج الذي يراقبه. إن الأسلوب الذي تنفذ به هذه الحركات ـ التوقيت والإيقاع ـ إضافة إلى الطريقة التي تتعامل بها البطلة مع "الكيمونو" الذي تلبسه، وتهيئة نفسها على حافة السرير، يترك تأثيراً معقداً علينا، فالمعنى الذي يصل إلينا من خلال حركات الممثلة وإيماءاتها الجسدية هي أن بطء وأسلوب حركتها الخارجية تنم عن توق ملح لعناق شريكها في المشهد[1]. فنحن عندما نشاهد الفيلم فإننا لا نشاهد فقط ملامح أبطاله، ولكننا نتفهم أيضاً إيقاعات حياتهم، وحركاتهم الجسدية الفريدة، وبمعنى أدق "طريقتهم الخاصة في الوجود" حسب وصف[2] إنجار براجمان E. Bragman وبينما نراقب الممثل في أدائه فإن معلوماتنا الأولية المبنية على سماته الجسدية الخارجية تتغير وتتعمق من خلال نبرته الصوتية، إيقاعات كلامه، وسلوكه الشعوري واللاشعوري، وصورته الذاتية نفسها يقول ميرلوبونتي "إذا أراد الفيلم أن يعرض لنا شخصاً مصاباً بالدوار، فهو لا يقوم بوصف التغيرات الداخلية المصاحبة لهذا الدوار كما فعل داكون ومالرو... بل إننا سنكتسب شعوراً أفضل بهذا الدوار إذا رأيناه من الخارج، إذا تمعنا في ذلك الجسد غير المتوازن الذي يتطوح على صخرة أو الخطوة غير المستقرة التي تحاول أن تتوازن. فالدواء والسعادة والحزن والحب والكره هي كلها بالنسبة للأفلام كما لعلم النفس أنماط سلوكية"[3].

على أن المزية التي يتمتع بها فن التمثيل وتظهر فيه بوضوح أكثر من الفنون الأخرى، هي أنه الفن الذي تتجسد فيه العلاقة بين العقل والجسد في أروع صورها أو كما يقول جيل دولوز "أنه عبر الجسد عقدت السينما قرانها مع الروح والفكر"[4]. إذ أن الممثل يقدم لنا من خلال حركاته وإيماءاته دحضاً قوياً لفكرة الثنائية. فكل أفعال الممثل هي أفعال جسدية، بمعنى أن كل تصرفاته بما في ذلك الذهنية والعاطفية يتم

(1) ماري أوبراين. التمثيل السينمائي، ترجمة رياض عصمت (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، سنة 2001)، ص35.

(2) السابق، ص 35.

(3) Merleau – Ponty. Sense and non sens. P. 58.

(4) جيل دولوز، الصورة ـ الزمن، ترجمة حسن عودة (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، سنة 1999)، ص 249.

التعبير عنها من خلال الجسد الذي هو حلقة الاتصال بينه وبين المشاهدين ولهذا فإن "الأفلام مناسبة حيدة لإيضاح التوحد بين العقل والجسد، والعقل والواقع، والتعبير عن أحدهما من خلال الآخر". ومن هذا المنطلق فليس ثمة ما يدعو للدهشة من أن يستحضر الناقد الفلسفة في تحليله للفيلم، ومن هنا نشأ علم جمال السينما الذي يقدم الإطار النظري الذي من خلاله يستطيع الناقد أن يمارس عمله. حقاً أن مجال الفلسفة يختلف عن مجال السينما لاختلاف الموضوع كل منهما إلا أن هناك نقاطاً عديدة للتماس بينهما. ويعطينا ميرلوبونتي مثالاً على هذا من خلال مناقشته للتحليل الذي قام بها استروك Astruc مستخدماً في ذلك مفاهيم سارتر لفيلم "تمرد ميت" Defunct recalcibrant والذي يصور لنا روح رجل ميت تعيش بعيداً عن جسده وتجبر على أن تسكن جسداً آخر فيظل الرجل بدون تغيير بالنسبة لنفسه ولكنه مختلف بالنسبة للآخرين ولا يرتاح إلا من خلال حب فتاة تتعرف عليه بالرغم من إطاره الخارجي الجديد، ومن ثم يعود لديه الشعور مرة أخرى بالتناغم والانسجام بينه وبين الآخرين. إن تحليل استروك هذا قد أصاب العديد من رجال الفن بالانزعاج مما قد يترتب على تدخل الفلسفة في مناقشة الأعمال السينمائية، وهي فكرة بدت لهم مخيفة إلى حد ما. لكن الواقع ـ فيما يرى ميرلوبونتي[1] ـ أن كلا الفريقين على صواب الأول لأن الأفلام قد تعطينا نموذجاً جيداً لتداخل الشعور (الوعي) مع الواقع. وفي الجسد، ومع الآخرين. والآخر لأن الفن لا ينبغي أن يكون جعبة لعرض الأفكار. وأخيراً إذا كانت ثمة صلة تربط بين الفلسفة والسينما فإن هذا يعود في المقام الأول إلى أن الفيلسوف وصانع الأفلام يشتركان معاً في نمط واحد للوجود، وفي رؤية معينة للواقع الذي ينتمون إليه. وبهذا المعنى فقط تنشأ العلاقة بين السينما والفلسفة.

(1) Merleau – Ponty. Sense and non sense. P. 58.

الفصل العاشر

نموذج من الدراسة الجمالية للفنون "جماليات السينما"

الفلسفة.. السينما القطعية النظرية

المقاربات الفلسفية للسينما

مقاربة مدرسة فرانكفورت

المقاربة الفينومينولوجية

دولوز والسينما

برجسون والوهم السينماتوجرافي

تأويل دولوز لأطروحات برجسون حول الحركة

الفصل العاشر

نموذج من الدراسة الجمالية للفنون "جماليات السينما"

تبدو مغامرة السينما مثل مغامرة الفلسفة. ويمكن لقراءة أولية لأسطورة الكهف الأفلاطونية أن تدعم هذه المقارنة.. فعندما كان أفلاطون في معرض تمييزه بين العالم المحسوس والعالم المعقول في محاورة "الجمهورية"، شبه الذين يعيشون في العالم المحسوس بأناس يعيشون في كهف منذ ولادتهم ولم يخرجوا منه أبداً، وهم مقيدون بأغلال تربطهم في جدران الكهف، بحيث لا يتمكنون من الالتفات وراءهم. وعند مدخل الكهف توجد أشياء مثل الشجر والحيوانات والأشخاص الذين ينعكس ظلالهم على الحائط الداخلي للكهف. ويعتقد أهل الكهف أن ما يرونه من ظلال هو أشياء حقيقية لا مجرد أخيله لموضوعات مادية تقع خارج الكهف. ووفق هذا التشبيه يحكم أفلاطون على العالم المحسوس الشبيه بعالم الكهف بأنه عالم الأوهام والأخيلة الزائفة.

والحقيقة أن شكل الكهف الذي يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التي يعني اسمها الأصلي الغرفة المظلمة camera obscura. فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهي بفتحة صغيرة، ويكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر، والكاميرا كذلك هي كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحه صغيرة هي العدسة. على أن الأهم من ذلك في هذه المقارنة هو وضع من هم بداخل الكهف الشبيه مع وضع المتلقين داخل قاعة العرض "فداخل قاعة مظلمة يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من الخلف. فهم يحضرون لعرض خاص بالمشاهد الواقعية معتقدين أن ما يرونه يمثل أشياء العالم، في حين أن الأمر لا يتعلق بالواقع الفعلي" إنه عالم مختلف بالكامل يمكن تلخيصه في كلمة واحدة فقط هي

السينما(*). والواقع أن أفلاطون لو كان يحيا بيننا لوجد في قاعات العرض خير تطبيق لأمثولة الكهف، أو لوجدها نموذجاً أكثر واقعية يمكن الاستشهاد به في تفرقته بين العالم المعقول والمحسوس.

كنا في الفصل السابق قد تحدثنا عن مفهوم الصورة عند دولوز وقلنا أن دولوز ينطلق في مقولة رئيسية عند برجسون هي "أن العالم مكون من عدد لانهائي من الصور المتحركة" وهذه الصور قابلة للتشكيل اللانهائي وفقاً لكل رائي، وتكون النتيجة هي أن عالم الأشياء قابل للامتداد والتجدد اللامحدود. كان طبيعياً، وفقاً لهذه المنطلقات، أن تستقطب السينما اهتمام دولوز وأن يوليها اهتماماً رئيسياً داخل مشروعه الفلسفي، ربما بشكل يفوق اهتمامه بباقي الفنون الأخرى. هذا بالإضافة إلى أن فن السينما هو النموذج الأمثل لمفهوم السيمولاكر [والذي سيظهر في "الصورة- الزمن" باسم قوة المختلق Les puissances du faux. على كلٍ سنخصص هذا الفصل للحديث عن جماليات الصورة السينمائية وعن مدى إسهام دولوز فيما يعرف في أدبيات السينما بـ"نظرية السينما". وبالتالي سيحاول الفصل الإجابة على سؤال محوري: هل يمكن النظر إلى مقاربة دولوز للسينما على أنها "نظرية في السينما" أم "تأريخ السينما" أم هي "فلسفة للسينما"؟ وبين الثلاثة فروق عديدة. وحول هذا السؤال يدور هذا الفصل.

الفلسفة.. السينما القطعية النظرية

ربما يبدو التساؤل بداية عن مدى مشروعية مقاربة السينما للفلسفة مدخلاً ضرورياً قبل الشروع في معالجة مقاربة دولوز. إذ تبدو هذه المسألة مناط دفاع من البعض واعتراض من البعض الآخر، كما أن قلة المساهمة الفلسفية في مجال السينما، جعلت هذا التساؤل مطروحاً دوماً أو لنقل أنه أصبح مقدمة ضرورية لكل مناقشة

(*) منصور، أشرف. صنمية الصورة: نظرية الواقع الفائق عند بودريار، مجلة فصول، ع 62، 2003.
والمقارنة بين كهف أفلاطون والسينما سبق الإشارة إليها كثيرا من قبل انظر على سبيل المثال:

- Falzon, Christopher. Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy (USA: Routledge, 2002) p 17.
- Cubitt, Sean, The Cinema Effect (Cambridge: The MIT Press, 2004) p 35- 43.

تدور حول موضوع "فلسفة السينما"[*]. ويمكن أن نطرح المسألة على شكل تساؤلات كالآتي: بأي معنى يمكن للسينما أن تكون موضوعاً للتفكير الفلسفي؟ هل ثمة تقارب أم تباعد بين حقلي السينما والفلسفة؟ وهل يمكن تصور استطيقا للسينما بمعزل عن أي تأثير فلسفي؟ ما هو الموقع الذي يمكن للفلسفة أن تحتله أثناء مقاربتها للسينما وذلك بالمقارنة مع المواقع التي تحتلها كل من اللغويات والسيمولوجيا والتحليل النفسي؟ وكيف يمكن للسينما أن تكون مرجعية للتفكير في إشكاليات فلسفية من قبيل علاقة الواقع بالمتخيل والأنا بالآخر والحركة بالثبات والحاضر بالماضي والمستقبل؟ ويمكن تلخيص هذه التساؤلات جميعها في سؤال واحد شبيه بالسؤال الكانطي الشهير: وفق أية شروط يصبح اللقاء الفلسفي بالسينما ممكناً؟

لم تكن علاقة الفلسفة بالسينما خصبة أو مثمرة كما هو الحال في علاقتها بباقي الفنون، ربما لأن السينما فن وليد لا يتجاوز عمره قرناً وبضع سنين، أو ربما لأنها فن شعبي جماهيري لا يخاطب النخبة وبالتالي يفقد صفة مهمة من صفات الفنون التي تقاربها الفلسفة بما أنها هي الأخرى نخبوية. أو ربما أخيراً لأنها (أي السينما)- وكما ناقشنا ذلك في الفصل السابق- تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة، أي أنها أداة تضليل-وفقا للتقليد الأفلاطوني- لا تنتج موضوعات من بين الموضوعات الواقعية، بل أشباه موضوعات. هذا فضلا عن وجود من يشكك في الأصل في جدوى هذه المقاربة، وقد نقل عن الناقد السينمائي[1] روجر إيبرت R. Ibert قوله "لا علاقة للتأمل النظري للأفلام بالفيلم السينمائي نفسه"، وكان تعليقا موجها لما يراه توجها في الدوائر التنظيرية للفيلم المعاصر نحو تطبيق لغة "ساحرة وسرية" يصعب تتبعها، وتبدو بلا صلة

(*) خاصة في عالمنا العربي، حيث الفلسفة- كدرس أكاديمي- مازالت محتفظة بنسقها القديم "الابستمولوجيا، الاونطولوجيا، والاكسيولوجيا" وإذا كان الفكر الغربي قد ظل طوال مسيرته الفلسفية يطرح تساؤله عن "ماهية الفلسفة" إيماناً منه بتحرير الفلسفة من أي جمود أو قوالب ثابتة وذلك بانفتاحها على كل جديد؛ فإن هذا السؤال يبدو وكأنه مطلب حضاري ينبغي أن نسعى للإجابة عليه حتى لو كنا مازلنا ندور في فلك المستهلكين لما ينتجه الغرب.

(1) Redner, Gregg Pierce. Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music. University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies, 16 January 2009.p 14.

مع تجربة المشاهدة السينمائية. كل هذا قد أدى إلى غياب، أو على الأقل تعطيل، التأمل النظري الفلسفي للسينما. وكما يقول جاكينتو لاجيرا "لنعترف بإن اللقاء الذي لم يتحقق بين الاستطيقا والنظرية السينمائية راجع إلى الغياب شبه التام لتأمل الفلاسفة حول السينما. ويبدو أن أعمال دولوز- التي فتحت الطريق أمام فلسفات ممكنة حول الفن السابع، لم تجد من يطورها فعلياً في حقل الاستطيقا"[1].

على أن بعض ممن لهم موقف مناهض لعلاقة الفلسفة بالسينما، يرجعون موقفهم هذا إلى أن التدخل الفلسفي في العمل السينمائي، ربما يؤدي إلى إفساد عملية التلقي الجمالي للصورة السينمائية، ويحصر الفيلم في مجرد مضمون، يحاول من لهم توجه فلسفي، صبغه بالصبغة الفلسفية. وهذا يشكل مصدر قلق للسينمائيين خاصة وأن "الفن ليس جعبة لعرض الأفكار" كما يقول ميرلوبونتي. إذ لو كان كذلك "لكان القائمون على العمل قد قدموا الفكرة مكتوبة أو على شكل سيناريو ووفروا بذلك العديد من الخطوات التقنية باهظة التكاليف"[2]. ويعرض دولوز لهذا الرأي في خاتمة كتابه (الصورة- الزمن) عندما يقول "كثيراً ما يراودنا الشك بفائدة الكتب النظرية عن السينما، وخاصة اليوم لأن المرحلة باتت رديئة.. لقد كان جودار يحب أن يذكر بأنه حينما كان مؤلفو الموجه الجديدة يكتبون؛ فإنهم لم يكتبوا حول السينما، ولم يؤلفوا عنها نظرية. فقط كانت تلك طريقتهم في إخراج الأفلام"[3].

تبدو العلاقة بالفعل بين ما هو سينمائي وما هو فلسفي مربكة بعض الشيء، إذ ما هي حدود هذه العلاقة وكيف ترتسم وهل فلسفة الفيلم- كما قد يتبادر إلى الأذهان- مجرد قراءة فلسفية للأفلام خاصة وأننا من الممكن أن نجد حضوراً لفيلسوف أو أكثر داخل بعض الأعمال السينمائية، بحيث يمكننا الحديث عن أرسطو في بعض أعمال شابلن وعن كانط لدى بيرجمان... إلخ وباختصار هل الأمر يقتصر على اقتناص وتصيد ما هو فلسفي فيما هو سينمائي؟ لاشك أن الفلسفة إذا ما سعت للقيام بهذا فإنها ستفقد الكثير من مكانتها وقوتها كما أنها لن تقدم جديداً أو تأثيراً

(1) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص 47.

(2) السابق، ص 169.

(3) Deleuze, Cinema2: The Time-Image. p 280.

يذكر، بل أن أحداً لن يعبأ أو يكترث بما ستقدمه(*) وستكون أشبه بمن يبحث له عن مكانة أو دور يسعى لإثباته مهما كانت الوسائل. حقاً أن السينما، أو الأفلام، غالباً ما تتعرض لقضايا ناقشها الفلاسفة من قبل أو كانت موضعاً للبحث الفلسفي، بل البعض منها يقوم في الأصل على أفكار فلسفية لدرجة دفعت ألكسندر أستروك A. Astruc، وهو أحد رواد الموجه الفرنسية الجديدة، للقول في مقالته "الكاميرا قلم" La camera stylo "لقد أصبح في وسعنا تصوير المقال عن المنهج لديكارت وعرضه سينمائياً"(1)، وهو قول يكشف في النهاية عن الإمكانات الهائلة لهذا الفن. والواقع أن هذا التقارب الذي يحدث أحياناً من حيث الاشتراك في موضوعات واحدة قد أغرى البعض بالنظر إلى السينما على أنها ساحة لتطبيق الأفكار، مما دفع السينمائيين لأن يتخذوا موقفاً مناهضا لكل ما هو نظري، أو بحثاً عما هو فلسفي في أعمالهم.

يبدو قصر المقاربة الفلسفية للسينما على محاولة تلمس ما هو فلسفي في ما هو سينمائي بالإضافة إلى ما قلناه سابقاً تقليصاً واختزالاً للدور الحقيقي الذي من الممكن أن تقارب به الفلسفة السينما. هذا بالإضافة إلى أننا لو اقتصرنا على ذلك سنجد أن الدور الذي من الممكن أن تمارسه الفلسفة صالح للتطبيق في بعض الحالات (الأفلام) وغير صالح للتطبيق على حالات أخرى لقد قال بورديل "إن تحليل الأفلام لا يكتسب نفس الأهمية حينما يتم بسطه خارج إطار النوادي السينمائية. فالتأمل النخبوي،

(*) يمكن الاستشهاد في هذا السياق بمثال يضربه لنا ميرلوبونتي وهو بصدد الحديث عن علاقة الفلسفة بالسينما، المثال يتعلق بأستروك Astruc الذي قدم قراءة سارترية لفيلم Defunt recalcitrant كما يلي: "هذا الميت الذي سيحيا من جديد بعد فناء جسده، والمطالب بالسكن في جسد آخر، يظل هو نفسه من أجل ذاته Pour soi، ولكنه آخر بالنسبة للغير. ولن يتمكن من البقاء ساكناً إلا بفضل حب فتاة ستتعرف عليه في هيئته الجديدة، وبالتالي سيتحقق التوافق بين ماهو من أجل ذاته وما هو من أجل الغير. سيثير هذا التحليل حفيظة المعلق بجريدة Le canard ENCHAÎNÉ الذي سيدعو أستروك، الذي هو مخرج بالأساس، إلى الاقتصار على أبحاثه الفلسفية بديلا عن السينما.

- Merleau- Ponty, Maurice. Sense and non- Sense, trans Hubert & Patricia Dreyfus (Northwestern Univ Press, 1992) p 58.

(1) هنري آجل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس (دمشق: منشورات وزار الثقافة، 2005) ص 158.

وحتى في حالة اهتمامه بالأفلام الشعبية، لا يتوفر على وضع يسمح به التأمل الشعبي. لأن الفيلم لا يأخذ الدلالة ذاتها حينما يتابعه ملايين المشاهدين أو حينما يراه المئات فقط، ولا علاقة للموضوعات التي تم التطرق إليها بهذا الوضع، فهل يجب على الفلسفة أن تكيف نفسها مع فهم الجمهور وأن تجد سنناً لهذا الفهم؟"[1]. ما يمكن استخلاصه من نص بورديل أن التأمل الفلسفي للأفلام لن يكون له مردود سوى عند من يقوم بهذا التأمل، لأن السينما في النهاية هي الفن الأكثر شعبية أي أنها فن "غير نخبوي". فن جماهيري، والجمهور لا يعنيه في شيء معرفة الجوانب الفلسفية للفيلم الذي يشاهده، بل أن الجمهور يتوجه في الغالب إلى قاعات العرض من أجل التمتع فقط بما يشاهده دون تفكير، لذا كانت السينما دوماً أداة هيمنة وسيطرة على المتلقي، لأنها لا تترك له مساحة للتفكير والتأمل، وتلك نقطة مهمة سنعود إليها لاحقاً. لكن إذا كانت السينما كما قلنا "لا تطلب منا التفكير فيما نشاهده" فإن السؤال هو إذا غاب التفكير، فماذا سيتبقى من الفلسفة؟"[2].

بداية نقول إن مقاربة الفلسفة للسينما ليست موضوعاً مستحدثاً أو وليد اليوم، بل هو قد ظهر في نفس الوقت الذي كانت تتلمس فيه السينما خطواتها الأولى، وكما يقول دولوز "من المفارقات المثيرة أن السينما قد ظهرت في نفس الوقت الذي كانت الفلسفة فيه تحاول التفكير في مفهوم الحركة.. كان هناك مشروعان متوازيان، الأول وضع الحركة في الفكر، والثاني وضع الحركة في الصورة، وقد تطور المشروعان بشكل مستقل قبل أن يكون هناك أي لقاء محتمل"[3]. وقد كان برجسون بطبيعة الحال هو صاحب المشروع الأول. والحال أن برجسون لم يطرح فقط سؤال الحركة، إنما خصص الفصل الأخير من كتابه "التطور الخلاق" 1905 L'Evolution Créatrice عن السينما تحت عنوان "الوهم السينماتوجرافي" وفيه يقارن بين عملية التفكير والطريقة التي تعمل بها السينما، وهو أمر سنناقشه أيضاً، لكن الملاحظة الجديرة بالاهتمام، هي أن الفلسفة قد وجدت في السينما، قبل أن يكون للسينما هذه السطوة والمكانة، ما يدعو

(1) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص 15.

(2) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص 16.

(3) Deleuze, Negotiations, p 57.

للتوقف والتفكير.. إنها- أي السينما- ظاهرة تثير تساؤلات وتستحق الدراسة والتأمل، لذا توقف عندها برجسون. ونستطيع أن نقول إنه مع برجسون بدأ ما يمكن أن نطلق عليه "التفكير في السينما". هذا التفكير لم يكن حكراً على الفلسفة فقط، فقد انطلقت المقاربات من حقول معرفية عديدة كعلم الاجتماع وعلم النفس واللغويات، والشيء الهام هنا أن السينما عندما ظهرت بدأت تطرح نفسها كظاهرة تستحق الدراسة والتأمل ليس من داخلها فقط، بل استرعت انتباه ميادين معرفية أخرى عديدة. ربما بشكل يفوق باقي الفنون الأخرى. وبالتالي فإن مقاربة الفلسفة للسينما انطلقت في نفس الوقت مع مقاربات عديدة أخرى وجدت في السينما ما يستحق التوقف والتأمل. لذا فعلاقة الفلسفة بالسينما تشبه تماماً علاقتها بباقي الفنون الأخرى التي كانت عبر تاريخها موضوع اهتمام العديد من الفلاسفة، وإذا كانت السينما هي أحدث الفنون، فالفلسفة لديها القدرة على استيعاب الجديد دائما(*)، لا لضمه تحت لوائها، أو لإعلان الوصاية عليه، وإنما لإظهار ما هو مشترك بينهما، خاصة وأن السينما تعمل من خلال مصفوفة من المفاهيم التي ناقشتها الفلسفة من قبل كمفهومي الحركة والزمن، وكما يقول دولوز "فإن نقاد السينما أصبحوا فلاسفة منذ اللحظة التي بدأوا فيها صياغة استطيقا السينما، إنهم لم يعملوا كفلاسفة لكن هذا ما أصبحوا عليه"(1).

النقطة الثانية المتعلقة بمقاربة الفلسفة للسينما تتعلق بسمة هامة تخص الحقل الفلسفي وهي "النقد"، إذ لا شك في أن الفلسفة في الأساس "نقدية" أو أن "النقد" هو ركن أساس من أركان الموقف الفلسفي. وإذا كان سقراط ومن بعده أفلاطون وأرسطو قد حاولوا قديماً التمييز بين أنواع الخطاب المختلفة، كيما يحددوا أياً منها يهدف إلى الحقيقة أو إلى الزيف والتضليل، فإن المستقر الآن أن أشكال الخطاب نفسها قد تغيرت تغيراً يجسده تساؤل جورج شتاينر "هل نحن بصدد الخروج من عصر تاريخي كانت الكلمة تحتل فيه المكانة الأولى، ومن فترة تاريخية كلاسيكية كانت تحفل بالتعبير الأدبي

(*) لعل هذا هو الدافع الحقيقي لأن تطرح الفلسفة سؤال نفسها باستمرار "ما هي الفلسفة" سؤال طرحه جاسيت وهيدجر ودولوز وكل فيلسوف يطرحه على طريقته، ويمكن القول إن سؤال الفلسفة عن نفسها هو وعي منها بتطورها في الزمان وقدرتها على استيعاب المستجدات، لذا فهذا السؤال سواء أكان معلناً أو مضمراً هو البداية لكل تفلسف

(1) Deleuze, Ibid, p 57.

وصولاً إلى مرحلة تضمحل فيها اللغة وتظهر فيها أشكال "ما بعد اللغة"[1]. هذا التغير ارتبط بتطورات تقنية هائلة، تجعل من الصورة عموماً والسينما خصوصاً كما يقول جيمسون "الفاعل المركزي الحقيقي، وقد تكون الوحيد"[2]. لذا فإن جزءاً من مهمة الفلسفة الآن اكتشاف مواطن الزيف في الثقافة البصرية المعاصرة من أجل الحد من السيطرة والهيمنة التي تمارسها.

المقاربات الفلسفية للسينما

من الملفت للنظر أنه على الرغم مما أحدثته السينما من ثورة على المستوى الفني ألقت بظلالها على المستويين الثقافي والاجتماعي، فإن قلة من الفلاسفة هم الذين نظروا إليها بعين الاهتمام أو كانت مناط بحثهم. ربما يعزو البعض السبب إلى أن السينما كانت- وربما ما زالت- في بدايتها الأولى، ولم تكن معالمها قد اتضحت بعد، لذا لم تسترع انتباه الفلاسفة، لأنها لم تكن بعد قد تشكلت كفن له استقلاليته، بل كان ينظر إليها لفترة ليست بقصيرة على أنها فن دخيل أو مزج لمجموعة من الفنون في قالب واحد، وربما هذا قد كان أحد أهم أسباب الهجوم على السينما في بدايتها الأولى، لكن الواقع أن السينما قد حققت طفرات وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين بحيث إنها أصبحت فناً يفرض نفسه بالفعل في ساحة الفنون، وليس هذا فقط بل أصبحت هي الفن الذي تتوق إليه باقي الفنون رغبة محاكاته والاستفادة من أدواته، ولا أدل على ذلك من استخدام بعض التقنيات السينمائية في صناعة الرواية وفن التصوير. ورغم هذا كله أيضاً لم يلتفت إليها سوى قلة من فلاسفة النصف الثاني من القرن العشرين، وهذا أمر غريب على الفلسفة التي سعت عبر تاريخها إلى مقاربة الفنون قاطبة.

ويمكن إجمالاً تحديد مقاربة الفلسفة للسينما في خمسة أسماء واتجاهات رئيسية هي: برجسون، مدرسة فرانكفورت، الاتجاه السيميوطيقي، الفينومينولوجيا، دولوز.

---

(1) روي آرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992) ص 306.

(2) فريدريك جيمسون، التحول الثقافي، ص 69.

وسنعرض لبرجسون بطريقة مفصلة مع دولوز نظراً للارتباط القوي بين كلي الفيلسوفين أما الاتجاه السيموطيقي فسوف نتعرض له أثناء نقد دولوز له. وسيتبقى لنا الآن أن نعرض بإيجاز لموقف مدرسة فرانكفورت والفينومينولوجيا من السينما.

مقاربة مدرسة فرانكفورت

جاء اهتمام فلاسفة مدرسة فرانكفورت- بنيامين وأدورنو على وجه التحديد- انطلاقاً من اهتمام أكبر بما أطلقوا عليه "صناعة الثقافة" DER INDUSTRIE KULTUR والتي مفادها أن للعوامل الاقتصادية تأثيرها المفرط والخبيث في المجال الثقافي، وأن الثقافة تحولت من كونها مظهر من مظاهر انتشار الوعي إلى مجرد سلعة تصنع من أجل أهداف محددة تصب في النهاية لخدمة الرأسمالية المعاصرة "فالربح لم يعد عنصراً غير مباشر في إبداع العمل الثقافي؟ لقد غدا كل شيء"[1]. ولأن السينما في الأساس صناعة رأسمالية تتوجه للجمهور من أجل الربح، بشكل يفوق الفنون الأخرى، فقد كان من الطبيعي أن تمثل نموذجاً جيداً للتطبيق كما ظهر ذلك في أعمال أدورنو وبينامين.

لم يكن هدف أدورنو في كتابته عن السينما وضع نظرية للفيلم أو حتى مناقشة الأبعاد الفلسفية للسينما، إنما تناولها كظاهرة ثقافية تمتلك القدرة على تزييف وعي المتلقي لخدمة مصالح الرأسمالية، لذا فيمكن تلخيص موقف أدورنو في الإجابة على التساؤل الآتي: كيف تساهم السينما في اغتراب الإنسان المعاصر وتشيئه؟ لقد رأى أدورنو أن أخطر سمة تنفرد بها السينما قدرتها الفائقة على تقليص دور المشاهد في إنتاج المعنى وتحويله بالتالي إلى متلق سلبي لسيل الصور المتدفق على الشاشة. فالعمل السينمائي يقلص حجم المشاركة، فهو يملي على المشاهد ما يريد أن يقوله ويحصره في الإطار الضيق الذي تمثله شاشة العرض. يكون المتلقي همه الأول، أثناء متابعته للعمل السينمائي متابعة ذلك السيل المتدفق للصور المتحركة دون إعطاءه الفرصة للتفكير والتدبر. وتستخدم السينما من أجل ممارسة تأثيرها المنوم أو المخدر كل الوسائل الحسية التي تثير غرائز ورغبات المشاهد، فينصرف عن الدلالة والمعنى ويركز كل اهتمامه على الجانب الحسي الذي تفجره السينما بقوة "فليس من المطلوب أن

(1) آلن هاو، النظرية النقدية عند مدرسة فرانفورت، ص 117.

يكون هنالك أي تركيز فعلي لامتصاص المنتج، حيث يكون الجمهور قد استوعب مسبقاً ما سيلي حين يسمعون النغمات الافتتاحية من أغنية بوب، أو حين يعرضون النجم أو نوع الفيلم السينمائي. وبذلك يكون بمقدور المرء أن يسمع أو يشاهد بطريقة مذهلة إلى هذا الحد أو ذاك، بل إن قيامه بغير ذلك مستحيل لأنه ما من شيء هناك كي يتحداه ويدفعه إلى التفكير"[1]. وبالطبع فإن المؤثرات التي تقدمها السينما، سواء أكانت بصرية أو سمعية أو ما يتعلق منها بشخصية النجم، حاضرة ومستعدة لأن تستحوذ على الجمهور وتحوله إلى "مشاهد ناكص" بتعبير أدورنو.

ولأن السينما، وفقاً لأدورنو، تعمل من خلال إثارة الغرائز والرغبات المتخيلة، كان لابد من وقوعها في "الكليشيه"، أو الصورة النمطية المتكررة، وهو نفس ما أشار إليه جيل دولوز أيضاً في "الصورة- الزمن" عندما وصف الحضارة المعاصرة بـ"حضارة الكليشيه"[*] civilisation du cliché، والكليشية في السينما هو تكرار للتيمات والمشاهد بحيث تتحول جميعها إلى أحداث وصور نمطية تدور في فلك إعادة الإنتاج "إننا نعلم ما سوف يحدث في فيلم سينمائي ما إن تمضي الدقائق الخمس الأولى على مشاهدتنا إياه، كما أننا نستطيع أن نتنبأ بقدر كبير من مضمونه لمجرد أن نعلم من الذي

---

(1) آلن هاو، السابق، ص 128.

(*) تلك نقطة سنعود إليها لاحقا، لكن ربما تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك اختلافاً جلياً بين ما يقصده أدورنو ودولوز بالكليشية، ففي حين أن أدورنو يشير إلى أن صناع الصور يلجئون إلى الصورة النمطية، سواء على مستوى الشكل أو الحبكة، من أجل إثارة مشاعر معينة لدى المتلقي-وعلى سبيل المثال فإن "المطاردات" و"المشاهد الجنسية" و"القتال الحر" وإطلاق النار" والتفجيرات، قد غدت جميعا ضروبا من الكليشيهات الثابتة في السينما التجارية الحديثة؛ فإن دولوز يشير إلى أن كل صورة وأي حبكة يوجد بها ما هو نمطي، كما تمتلك أيضا ما هو متفرد. إذ لا يوجد ما هو تكرار صرف فكل تكرار يحوي ما هو مختلف. ويعود الأمر هنا، وفقا لدولوز، إلى المتلقي الذي يميل عادة إلى إدراك ما هو متشابه أو ما هو نمطي فيما يراه، وهي مسألة إدراكية تحدث عنها برجسون، وكما يقول دولوز "نحن لا ندرك في العادة إلا كليشيهات، ندرك ما يهمنا إدراكه أو بالأحرى ما لنا منفعة بإدراكه وفقا لمصالحنا البرجماتية ولمعتقداتنا الأيديولوجية ولحاجتنا النفسية" ويغدو الأمر عند دولوز هو كيف ننتزع من الكليشيهات صورة حقيقية". راجع:

- Nesbitt, Nick, Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity, In Buchanan, Ian & Swiboda, Marcel (eds) Deleuze and Music (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004) 55.

يلعب دور البطولة فيه[1]. تحولت السينما وفقاً لأدورنو من الاهتمام بالمادة الإبداعية التي تقدمها إلى التركيز على قوة الفيلم وقدرته، عن طريق النجم، على الاستحواذ على جمهوره طوال الوقت. وهنا يشير أدورنو إلى ظاهرة أخرى ارتبطت بظهور السينما ثم أخذت طريقها إلى باقي الفنون، وهي الاستحواذ، فالسينما تقلص أي فاعلية نقدية للمتلقي، وتتركه في حالة من الاستلاب أو الذهول أمام ما يعرض أمامه. وإذا كان الموقف التأملي للعمل الفني الذي يقوم على استغراق المتلقي وتركيزه على العمل الفني، هو السائد قبل ارتباط الفن بالتكنولوجيا، فإن الأمر الآن قد اختلف، وأصبحت السيادة والسلطة للعمل الفني الذي غدا مُستغرقاً ومُستلباً للجماهير عن طريق الصدمة التي يحدثها لديهم. ومفهوم "الصدمة" هذا أصبح هدفاً الآن للكثير من الفنون، وهو يختلف عن مفهوم الدهشة الكلاسيكي الذي تحدث عنه هيدجر وميرلوبونتي كسمة تميز علاقة الفنان بالطبيعة أو المتلقي بالعمل الفني، وهي سمة إيجابية وخطوة أولى نحو تكشف الموضوع سواء لدى المبدع أو المتلقي. لكن مفهوم الصدمة الذي تعمد إليه الفنون حالياً يختلف تماماً، إذ إن الصدمة تعمد إلى محاولة تشتيت المتلقي وتقليص خياله وقدراته النقدية وتأمله العقلي من خلال حشد كل ما هو غرائبي وغير ممكن تصوره وإدخال المتلقي في "جو نفسي" humeur بإثارة مشاعر وغرائز متباينة، بحيث تحد هذه المشاعر من قدرة العقل التأملية وفاعليته النقدية. وكل من شاهد فيلماً من أفلام "الانتقام" أو "الرعب" التي أنتجتها السينما بغزارة وشعر بتلك اللذة التي لا تقاوم إزاء نهايتها الدموية سوف يعلم ما الذي يقصده أدورنو. والأمر نفسه ينطبق على الأفلام الأسطورية وأفلام الخيال العلمي والتي تنقل المتلقي إلى عالم غرائبي شديد الإبهار.

على الرغم من تشابه المقدمات النظرية التي ينطلق منه أدورنو مع نظيرتها لدى فالتر بنيامين، إلا أن النتيجة التي يستخلصها بنيامين من تحليله لفن السينما تختلف عن نظريتها لدى أدورنو. فبنيامين يتفق مع أدورنو في أن السينما تخلق نوع من التزييف لدى المتلقي، بحيث تحد من قدراته النقدية "إذا ما عقدنا مقارنة بين الشاشة التي تتواتر على سطحها صور الشريط السينمائي وبين لوحة فنية نجد أن الأخيرة تدعو المشاهد

---

(1) آلن هاو، النظرية النقدية، ص 22.

إلى التأمل. فيمكن له أن يترك نفسه أمامها لتداعيات أفكاره في حين أنه لا مجال لذلك أمام شاشة السينما. فما إن تتوقف عيناه عند مشهد ما حتى يتغير إلى مشهد تال، لا سبيل إلى اللحاق به. وقد عبر دوهاميل عن هذا قائلا "لم أعد أستطيع أن أفكر كما أشاء. حلت الصورة المتحركة محل أفكاري". وعملية تداعي أفكار المشاهد أمام هذه الصور يقطعها التغير المفاجئ والمستمر لها على الشاشة، مما يشكل صدمة تحتاج كغيرها من الصدمات إلى حضور ذهني عال لكي يزول أثرها"[1]. وعلى الرغم من هذا فقد رأى بنيامين أن السينما تمتلك سمة تحررية يمكن التعويل عليها لإحراز التقدم "فاستخدام الصور المقربة أو صور الحركة البطيئة في السينما، على سبيل المثال، يعيد إنتاج الأشياء التي لا تقوى العين المجردة على رؤيتها، وقدرة السينما على أن تجمع معاً صوراً متباينة إلى أبعد الحدود هي قدرة تمارس تأثيراً محرراً جوهرياً"[2]. ويمكن للسينما- وفقاً لبنيامين- أن تمارس هذا الدور إذا ارتبطت بمشروع ثقافي إيجابي، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكاري الذي لا يهدف إلا إلى الربح.. ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التي قد تبدو لنا اعتيادية وللأماكن التي تبدو لنا عادية، وتخرجنا إلى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب، الذي يتيح لنا إدراك تمدد المكان، والتصوير البطيء الذي يقدم لنا تمدد الزمان، في تكوينات بنائية جديدة، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب، إنما تمنح المشاهد انطباعاً بحركات انسيابية، وخارقة، ومحلقة.. ولذلك يمكن القول "لقد أدخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية، كما أدخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية.. ذلك لأن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف عن تلك التي تظهر للعين المجردة"[3]. تفتح السينما أمام المشاهد- وفقاً لبنيامين- عوالم جديدة وتكسر حده وروتينية العالم الذي يعيشه، فهو يرى على الشاشة عالماً مكوناً- في الأغلب- من نفس مكونات عالمه، لكنه متحرر من كل القيود التي تحكم عالمه، سواء على مستوى الحركة أو الزمن يقول بنيامين "نجحت منازلنا وشوارعنا ومكاتبنا وحجراتنا ومصانعنا في جعلنا سجناء. وجاء الفيلم ليحول

(1) Ashton, Dyrk. Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect, p 56.

(2) آلن هاو، السابق، ص 133. وأيضاً Deleueze, Time- Image, p 166.

(3) Ashton, Dyrk. Ibid, p 21.

هذا كله إلى شظايا وركام ويدخلنا في مغامرة تحررنا مما نحن فيه... إن تكبير الصورة الصغيرة لا يقوم فقط بتقديم صورة أوضح وأدق لمحتواها بل كذلك يكشف عن تشكيلات بنيوية جديدة تماماً للموضوع الذي تحتويه الصورة. وكذلك فإن الحركة البطيئة للصورة لا تقدم فقط مزايا حركية بل تكشف أيضاً عن حركات غير مألوفة تتكشف من خلالها أبعاد جديدة"[1] وإذا كان أدورنو قد رأى في ذهول الجماهير وعدم انتباههم حيال الأشياء "نكوصاً" وسلباً لفاعليتهم، فإن بنيامين قد رأى في ذلك فرصة لهم للخلاص من الربقة اللاعقلانية التي تفرضها هالة العمل الفني وفضاء يمكن فيه لملكات هذا الجمهور النقدية أن تتحرر من الجو الشعائري المقدس الذي كان يفرضه العمل الفني".

تكمن نقطة الضعف الحقيقية في مقاربة النظرية النقدية للسينما، في أنها لم تقدم أدوات إجرائية يمكن استخدامها في تحليل الصورة السينمائية. وسواء سلمنا مع أدورنو بسلطوية السينما أو مع بنيامين بتقدمُيتها، فإنه السؤال يظل هو كيف نتعامل معها؟ وكيف تمارس عملها؟ اكتفت النظرية النقدية بتقديم تحليلات وافية للأثر الاجتماعي الذي تمارسه الصورة، دون أن تتجاوز ذلك إلى محاولة تقديم منهج يُمَكّن المتلقي من مقاومة هذا الأثر وفقاً لأدورنو أو لتحفيزه وفقاً لبنيامين.

المقاربة الفينومينولوجية

كان الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي (1908- 1961) أول الفينومينولوجيين الذين تنبهوا إلى أهمية الفيلم السينمائي وتبعه في ذلك إميديه آيفر Amedée Ayfre وهنري أجيل Henri Agel. وكان مدخل ميرلوبونتي لدراسة الفيلم هو مفهوم السلوك comportement الذي هو التجلي الرئيسي للوجود في العالم، وكما يقول دولوز "إن الصورة- الفعل شكلت ملهماً للسينما السلوكية cinema du behaviorisme، ما دام السلوك هو فعل انتقال من وضع إلى آخر... لقد رأى

(1) Benjamin, W. The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media, p 37.

وقد طبق بنيامين رؤيته هذه على بعض الأفلام السوفيتية وعلى أفلام عديدة لشارلي شابلن C. Chaplin، وبعض أفلام الرسوم المتحركة كميكي ماوس. المرجع السابق، ص 323- 353.

ميرلوبونتي في هذا التصاعد في الاهتمام بالسلوك أحد المعالم العامة في الرواية الحديثة، وفي علم النفس الحديث، وفي روح السينما"[1]. يعود اهتمام ميرلوبونتي بالسينما إلى العام (1945) وهو الذي نشر فيه مقالته "السينما وعلم النفس الحديث" Le Cinéma et la nouvelle PSYCHOLOGIE، وجاء تحليله للفيلم تطبيقاً لنظريته العامة في الإدراك الحسي ومحاولته الدؤوبة لرأب صدع ثنائية الذات- والموضوع، تلك الثنائية الشهيرة في تاريخ الفلسفة، والتي احتل تجاوزها مكاناً بارزاً في أعماله[*]. الفيلم يكشف عن عالم له وجود مفارق ومتجاوز لعالمنا، لكنه في النهاية عالم له استقلال ذاتي غير تابع للعالم الواقعي، وليس نسخاً له، وإذا كان الفيلم يستمد مفرداته من عالمنا الذي نحياه، فإن هذا هذا ليس مبرراً لتطبيق قوانين هذا العالم على الفيلم أو محاكمته من خلالها "فيست غاية الفيلم أن ترينا وتسمعنا ما قد نراه ونسمعه لو عايشنا في حياتنا القصة التي يحكيها هذا الفيلم، وليست غايته هي إعطاء تصور عن الحياة من خلال قصة معبرة"[2]. يكشف الفيلم إذن عن عالم.. عن وجود هناك، ليس على المستوى الفعلي فقط، بل هو وجود يمتلك أبعاد محسوسة، وجود مدرك حسياً. وبالتالي يمتلك الفيلم خاصية فريدة تميزه عن باقي الفنون وهي الجمع بين الدلالة والإحساس، المدلول والمحسوس. ولكن المحسوس الفيلمي له بعد مكاني وزماني.. محسوس متحرك في الزمان، وتلك هي خاصية الفيلم الفريدة، يقول ميرلوبونتي "لا يمكن فهم دلالة السينما إلا عبر الإدراك، فالفيلم لا يفكر فيه بل يدرك... والسينما لا تقدم لنا أفكار الإنسان، كما فعلت الرواية منذ مدة طويلة، بل تقدم لنا تصرفه وسلوكه، وتمنحنا هذه الطريقة الخاصة للوجود في العالم..."[3]. وأخيراً فإن اهتمام

---

(1) Delueze, The Movement- Image, p 155.

(*) وقد كان هذا أيضا نفس مدخل المنظر والمخرج الروسي سيرجي آيزنشتين S. Eisenstein في دراسته النظرية للسينما، ولعل هذه العبارة له توضح هذا المعنى، يقول "لقد كنا نشكو من ازدواجية رهيبة بين الفكر أو التأمل الفلسفي المحض والشعور والعاطفة وإني أعتقد أن السينما هي الوحيدة القادرة على تحقيق تلك التركيبة الفريدة القائمة على إعادة تلك الجذور الحيوية والملموسة والعاطفية إلى عنصرها الذهني" عن هنري آجل، السابق، ص 128.

(2) Merleau- Ponty, Sense and Non Sense, p 57.

(3) Merleau- Ponty, Ibid, p 59.

ميرلوبونتي بالسينما لم يتجاوز حدود تلك المقالة التي أشرنا إليها، وربما يعود هذا إلى أنه تناوله كمثال يوضح من خلاله كيف يتضمن المدرك أو المحسوس المعنى أو الدلالة، ولم يكن اهتمامه منصباً على الفيلم في ذاته، وذلك على العكس من هنري آجل.

رفض آجل التحليل السيموطيقي للفيلم لأنه يحصر الفيلم داخل الإطار اللغوي فقط، ويتجاهل الإمكانيات العديدة للصورة المتحركة (وهو نفس ما ذهب إليه دولوز في نقده لكريستيان ميتز على نحو ما سنرى). فالإحساس الفيلمي تماماً كالموسيقى يتجاوز نطاق اللغة والعلامات، إنه يخاطب جزء من مشاعرنا مباشرة دون المرور بمصفاة اللغة، وهذا ما حدا بآجل للحديث عن "شاعرية السينما" POÉTIQUE DU CINÉMA أي "الوصول إلى الشعور وحده عبر عملية تناسق البنى البصرية"، وهذا ما نجحت السينما في خلقه "إن المزج الكبير بين الحياة والحلم، بين المدرك واللامدرك يتحقق عن طريق السينما"[1]. وتبدو هذه الفكرة متناصة إلى درجة كبيرة مع أفكار ميرلوبونتي حول البنية الماورائية للعمل الفني، والجدل القائم بين المرئي واللامرئي، وهي فكرة فينومينولوجية أصيلة. لكن في الوقت الذي يظل المعنى أو اللامرئي، مباطناً للمحسوس غير مفارق له عند ميرلوبونتي، نجد آجل ينحو نحواً مفارقاً من "التجربة المحسوسة للوصول إلى واقع متعال"[2] réalité transcendente. فالأفلام العظيمة عن الحياة، فقط هي التي يمكنها أن تقدم لنا قبساً من القوانين المفارقة التي تنظم في هدوء رؤيتنا اليومية وخبرتنا الحياتية، وكما يقول دادلي أندرو "لم يثق آجل أنه يمكن للسينما في بعض لحظاتها المتميزة أن تقودنا إلى مجال المطلق فحسب، لكن عنده ثقة أيضاً كمسيحي في قيمة هذا المطلق وفي صلاحه وأهميته لنا"[3].

وعلى العكس من هنري آجل ركز أميديه آيفر في تحليله للسينما على البعد الإنساني الذي تقدمه الأفلام.. جدل الإنسان مع الواقع والطبيعة، وهو ما نجحت في تجسيده الواقعية الجديدة إذ هي "واقعية إنسانية تعتمد في تقنيتها على حوار الإنسان

(1) هنري آجل، علم جمال السينما، ص 47.

(2) دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987) ص232.

(3) دادلي أندرو، السابق، ص 233.

الذي لا ينقطع مع الواقع المادي"[1]. وقد اتخذ آيفر من الحوار مدخلاً لتحليله السينمائي، وقال إنه يمكن تناول السينما عبر ثلاث طرق: الأولى من خلال وسائل صناعتها وتقنيات الإنتاج والقائمين على العمل (الأستوديو، الكاميرا، المؤلف والمخرج)، والثانية عبر مناقشة التأثيرات والتغيرات العملية التي تحدثها السينما في الإنسان وفي ثقافته، وأخيراً عبر ملاحظة العالم الذي يكشف عنه الفيلم السينمائي، الواقع الإنساني النابض بالحياة، وهذا عكس التناول السيموطيقي الذي يتعامل مع الفيلم وكأنه شيء في الطبيعة، مثل باقي الأشياء.

في أواسط الخمسينيات من القرن العشرين الماضي كتب آيفر عن وظيفة الزمان في السينما وعن الحضور المادي لجسم الإنسان في علاقته مع الأشياء الأخرى التي على الشاشة، وفي هذا يقترب من أستاذه ميرلوبونتي، لكنه أضاف بعداً جديداً عندما خصص بعض مقالاته عن التأثيرات الاجتماعية التي تمارسها السينما على جمهور المشاهدين، مقترباً بذلك من التحليل الناقد لمدرسة فرانكفورت "إن معظم الأفلام في النهاية إما "دعائية" بمعنى أنها تضع صانع الفيلم في مركز قوة وتحث المشاهد أن يرضخ له أو "إباحية" بمعنى أن حاجة المشاهد الغرائزية تصبح هي الهدف من تجربة المشاهدة، ولا يلبث صانع الفيلم إلا أن يشبع تلك الحاجة.. في كلتا الحالتين، لا يمكن للسينما أن تثري حياتنا في الدنيا؛ لا يمكن للفيلم في أي من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة تخدم الأفكار المصاغة مقدماً (دعاية) أو الحاجات الشهوانية (إباحية)"[2]. كان آيفر مؤمناً بأن السينما الجادة قادرة على تغيير العالم من حولنا، فقط إذا تركنا الصورة تعمل بداخلنا، وإذا رأينا العالم بعيون السينما، وربما هذا الإيمان هو الذي دفع آيفر إلى دراسة الفيلم عبر جوانبه العديدة. كان يمتلك مشروعاً طموحاً لدراسة الفيلم، حالت وفاته المبكرة دون إتمامه.

وإجمالاً يمكن القول إن الفينومينولوجيا شأنها شأن النظرية النقدية لم تقدم منهجاً في تناول الفيلم ولا حتى نظرية تستهدف بيان الصلة أو الأرضية المشتركة بين

(1) دادلي أندرو، السابق، ص 235.

(2) دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ص 237.

الفلسفة والسينما، كان اهتمامها بالسينما جزءاً من اهتمام أكبر بقضايا المعرفة والوجود، لذا لم تر في الفيلم السينمائي إلا ما يخدم تلك القضايا.

دولوز والسينما

في العام 1983 أدهش دولوز المتابعين لأعماله بنشره لكتابه الأول عن السينما (سينما1: الصورة والحركة- الفرنسية 1983، الإنجليزية 1986). ومن الواضح أن المقربين لدولوز وحدهم هم من كانوا على دراية باهتمامه، بل وشغفه، بالشأن السينمائي. تلي ذلك الكتاب الجزء الثاني منه (سينما2: الصورة والزمن- الفرنسية 1985، الإنجليزية 1989)، وهو تكملة للجزء الأول. وشكل الكتابان معاً مرجعاً مهماً لهذا الفرع البكر من الفلسفة.

سرعان ما عول منظرو السينما الفرنسيين كثيراً على هذين الكتابين، وتم الاستفادة من أفكارهما على نطاق واسع في الدراسات السينمائية بألمانيا واليابان وإيطاليا. على أن المتحدثين بالإنجليزية لم يبدوا نفس القدر من الحماس للكتابين. فيكتب د.ن. رودويك- مؤلف كتاب "جيل دولوز: آلة الزمن (1997)- أن "مجتمعات القراء الأنجلوفونيين في كل من الفلسفة والدراسات السينمائية قد تعاملت مع الكتابين بوصفهما شيئا شاذاً"[1]. بينما يعلل جريجوري فلاكسمان - محقق كتاب "العقل هو الشاشة: دولوز وفلسفة السينما (2000)- ذلك بأننا نجد في دراسات الفيلم الأنجلوفونية أن "الفلسفة السينماتوجرافية لدى دولوز كانت تكييف تدريجي، يعتمد عادة على تقاطعات مع التوجهات السائدة في نظرية الفيلم السينمائي. وسرعان ما انحدرت إلى نوع من التلميحات المتقطعة والإشارات القصيرة، وما كان مثيراً في بادئ الأمر أفسح المجال لعمل مراوغ غير ملحوظ"[2]. ويواصل فلاكسمان ملاحظاته فيقول "في حين تتراوح الانتقادات تجاه كتابي السينما في حدود الرؤى الفردية، فإن النقطة الأهم تبقى في قوة ورحابة واتساع مجال هذا العمل"[3]. فقد اتسم بأنه "هدف إلى تغطية

(1) Rodowick, D. N. Gilles Deleuze's Time Machine.,p xi.

(2) Flaxman, Gregory, ed. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema (Minneapolis: U of Minnesota P, 2000) p 2.

(3) Flaxman, Ibid, p 2.

أكبر قدر من هذا العالم الخاص، حتى صار عالماً في حد ذاته". وحسبما يرى فلاكسمان، فقد دفع هذا العديد من الدراسات السينمائية الأنجلوفونية إلى "اختزال تجربة دولوز الطموح في صيغة لا مركزية، وكأنما يمثل هذان الكتابان نوعا من الفكر غريب الأطوار"[1].

رغم هذا، فقد ازداد الاهتمام بكتابي السينما بين مفكري السينما الأنجلوفونيين على مدى السنوات القليلة الماضية، أو على الأقل تناقصت حدة مقاومة ما يحملانه من أفكار فيعلق روبرت شتام على تطبيق ما حواه الكتابان قائلاً: "ما ظل لفترة طويلة تحت السطح صار أشد وضوحاً في نظرية الفيلم"[2].

وبصرف النظر عن ردود الأفعال والتأثير اللذين تركهما كتاباً السينما، فإنه لابد أن ينظر لهما في النهاية- كما ألح على ذلك دولوز- بوصفهما كتابين فلسفيين، ومرتبطان بمشروع دولوز الفلسفي. أو هما بالأحرى، كما يقول رودويك، يمكن قراءتهما "كسيرة ذاتية لعمل دولوز الفلسفي طيلة 25 عاماً سابقة" و"كتلخيص" لمشروعه الفلسفي"[3]. ولهذا السبب فإن كتابي السينما لا يقلان صعوبة عن باقي مؤلفات دولوز، بل يمكن القول إنهما من أكثر مؤلفاته تعقيدا. وحتى أشد المتحمسين لهما يشيرون إليهما بأوصاف من قبيل "صعب"[4]، و"معقد"[5]، و"مستعصي"[6]، و"مربك"[7]، و"مثير للاستفزاز"[8]، و"غامض"، و"مراوغ"، و"محير" و"مليء بالتعقيدات والاستطراد" و"يستعصي على الاستيعاب السهل"[9]. وقد أقر دولوز في أحد الحوارات بأن "من الصعب جداً أن نفهم بعض المفاهيم التي وردت في كتابي السينما"[10].

---

(1) Flaxman, Ibid, p 2.
(2) Stam, Robert. Film Theory: An Introduction. (Malden, Mass.: Blackwell, 2000) p 257
(3) Rodowick, Time Machine, p Xiv.
(4) Rodowick, Ibid, p Ix. & Bogue, Ronald. Deleuze on Cinema (NY: Routledge, 2003) p 2.
(5) Rodowick, Ibid, Xi.
(6) Flaxman, The Brain is the Screen, p 24.
(7) Stam, Film Theory, p 259.
(8) Rodowick, Time Machine, p 15.
(9) Kennedy, Barbara. Deleuze and Cinema, p 3.
(10) Flaxman, The Brain is the Screen, p20.

على أن الصعوبة الكبرى التي تصادف من يتناول كتابي السينما تكمن في الأسلوب الذي صيغت به كلماتهما، وانتظام هذه الصياغة. ويقرر رودويك أن الكتابة في الفنون الشعبية لم تؤثر كثيرا على أسلوب دولوز الفلسفي وتجعله أسهل فهماً...فالنقلات الخطابية في كتابيه غير مريحة، وهناك وعبر الكتابين انقطاعات، حتى داخل الفصل أو القسم الواحد"[1].أما هـ. توملنسون وباربرا هابرام -مترجما الجزء الأول من العمل- فيقولان في مقدمتهما بأن "هذه المقاربة الدولوزية ستبدو غريبة لمن اعتادوا التيمات الفلسفية التقليدية. وربما ستبدو أقل غرابة لأولئك العاملين بالسينما"[2]. في حين يعلق ديرك أشتون قائلا "إنني أقول بأنه لا دراستي النظرية للفيلم السينمائي ولا خبرتي كمخرج قد أفادا في جعل قراءة وفهم هذا العمل أكثر يسرا"[3]. والخلاصة أن أسلوب دولوز في كتابي السينما، لم يختلف عن أسلوب كتابته في مؤلفاته الأخرى، بالإضافة إلى أنه لا يمكن تناول هذين الكتابين بمعزل عن مشروعه الفلسفي أو عن نسقه المفاهيمي.

لم ينحصر اهتمام دولوز بالفيلم السينمائي في هذين الكتابين، فالواقع أن بوادر هذا الاهتمام قد ظهر بصورة مبكرة عبر كتاباته السابقة[4] على 1983، كما لم يتوقف هذا الاهتمام حتى كتاباته المتأخرة، يقول فيليب مانج "يعتبر كتابي جيل دولوز عن السينما أول محاولة فلسفية جادة تأتي لتسد الثغرة التي كانت بين الفلسفة والسينما. والأكيد أن دولوز يمثل الفيلسوف الأقدر على إيجاد فلسفة سينمائية، فجميع كتبه السابقة تهجس بهذا الانشغال"[5]. ويبدو هذا الاهتمام جزءاً من المشروع الدولوزي الذي كان يهدف إلى إقامة صلات وروابط بين الفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية

(1) Rodowick, Time Machine, p ix, xiii.

(2) Deleuze, The Movement- Image, p xi.

(3) Ashton, Dyrk. Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies And Effect, p 54.

(4) على سبيل المثال لا الحصر:

Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature. Trans Constantin V. Boundas (New York: Columbia University Press, 1991) p 136. & A Thousand Plateaus, 230- 281.

(5) فليب مانج، نسق المتعدد، ص 153.

الأخرى، وهذا ما صرح به دولوز في مقدمة الاختلاف والتكرار "لقد حان الوقت الذي لن يمكننا فيه تأليف كتاب في الفلسفة كما كنا نفعل منذ وقت بعيد... فالبحث عن طرق جديدة للتعبير الفلسفي الذي دشنه نيتشه يجب أن يتواصل في علاقة مع تطور بعض الفنون الأخرى كالمسرح والسينما"[1]. وتبقى ماهية هذه العلاقة موضع سؤال، وبالتحديد، كيف تقارب الفلسفة السينما من وجهة نظر دولوز؟ وكيف يمكن تصنيف مقاربة دولوز؟ هل تندرج تحت ما يسمى بالتأريخ للسينما أم نظرية السينما أم هي مقاربة جديدة تؤسس لما يمكن أن نطلق عليه فلسفة السينما؟

للإجابة على هذا السؤال ينبغي التفرقة بين هذه المجالات الثلاث، وبالتالي فالسؤال السابق يفترض سؤالاً أسبق عليه فحواه: ما الفرق بين التأريخ للسينما والتنظير لها والتفلسف معها؟ التأريخ للسينما historiographie du cinéma كما ورد في كتاب "القاموس النقدي لنظرية الفيلم والتلفزيون" هو "توجه لدراسة السينما من خلال رصد وتصنيف الأطوار والمراحل التي مرت بها السينما منذ نشأتها سواء على مستوى التقنية والأدوات المستخدمة أو على مستوى الرؤية الفنية بما تتضمنه من تيمات أو انتماءات لصناع العمل."[2] وعلى هذا الأساس تختلف عملية التأريخ للسينما، وتتردد على أكثر من مستوى، فمن المؤرخين من ينظر إلى تاريخ السينما على أنه تاريخ للتقنية ولظروف الإنتاج، فالأعمال السينمائية في النهاية تتشابه، ويوجد عدد محدود من التيمات تدور في فلكها الأفلام، وقد يجمع الفيلم بين أكثر من تيمة، لكن في النهاية لا تخرج الأفلام عن مجموع التيمات المتعارف عليها (وهي وسيلة تاريخية أخرى لتصنيف الأفلام ورصدها، أي يمكن التأريخ للسينما عبر تصنيف الأفلام وفقاً للتيمة التي تستند إليها، وهنا يمكن أيضاً ملاحظة التطور الذي يلحق بالمخرج عبر رصد تطور الحبكات لديه). ووفقاً لوجهة النظر هذه، فإن ظروف الإنتاج بما تتضمنه من أماكن للتصوير واختيار طاقم العمل وأداء الممثلين... إلخ، هي التي تنشئ الاختلافات بين الأعمال السينمائية، وبتجريد أو عزل هذه الظروف الإنتاجية يمكن

(1) ريمون بيلور، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، ص 41.

(2) Pearson, Robert E. (Edited), Critical Dictionary of Film and Television Theory, (London: Routledge, 2001) P. 297

اكتشاف التيمة الحقيقية لأي عمل سينمائي[*]. وهناك أيضاً طريقة أخرى للتأريخ تصنف التاريخ السينمائي إلى مجموعة من الاتجاهات كما هو الحال في باقي الفنون (كالواقعية والتعبيرية والواقعية الجديدة... إلخ)، أو إلى عدة مراحل (دافيد كوك) أو إلى مرحلتين (جيل دولوز)... إلخ، وهناك طريقة أندرو سايس في التأريخ للسينما من خلال ما أطلق عليه السيرة الذاتية الإخراجية Directinal Autobiography... إلخ[1]. وباختصار يمكن القول إن عملية التأريخ للسينما، شأنها شأن كل ضروب التأريخ الأخرى، تهدف إلى رصد التحولات والمراحل، عبر أساليب عديدة، التي مرت بها السينما وتطورت من خلالها.

وفي كتابه "نظريات الفيلم الكبرى" يحدد دادلي أندرو معنى نظرية الفيلم في كونها محاولة لتحديد الركائز التي يقوم عليها الفيلم السينمائي ويعمل من خلالها كالمادة الخام والمونتاج وأساليب صناعة الصورة.. إلخ، وهي التي تشكل في النهاية الوسيط التقني الذي يتم من خلاله تشكيل الفيلم. كما تهتم أيضاً بأساليب الدلالة في العمل السينمائي والتي من خلالها يتشكل المعنى، يقول أندرو "نظرية الفيلم طريق آخر للعلم، وبهذه الصفة تختص بالعموميات أكثر منها بالخصوصيات. إنها أولاً لا تختص بأفلام بعينها أو تقنيات بعينها ولكن بما يمكن أن نسميه المقدرة السينمائية نفسها. وتسيطر هذه المقدرة على كل من صانعي الأفلام والمشاهدين. فبينما ينتظم كل فيلم في نظام من المعاني التي يحاول الناقد أن يكشفها فإن كل الأفلام معاً تكون نظاماً، وهو السينما، له أنظمة فرعية تخضع لتحليل أصحاب النظريات"[2]. ومن هذا المنطلق يحدد أندرو أربعة عناصر رئيسية يتوجب على صاحب كل نظرية مناقشتها "المادة الخام،

(*) هذا ما ذهب إليه جودار عندما قال إن خمس كلمات Une fille et un fusil (فتاة وبندقية) تلخص سيناريوهات العديد من الأفلام الأمريكية. كما قام بونويل بعمل تصنيف دقيق تماماً للشخصيات وأدوارها في أفلام هوليوود كان يستطيع من خلاله التنبؤ، منذ المشاهد الأولى بتسلسل هذه الأفلام ونهايتها.

(1) أندرو ساريس، نحو نظرية لتاريخ السينما، في "أفلام ومناهج" تحرير بيل نيكولز، ترجمة حسين بيومي. (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005) ص 37.

(2) دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ص 10.

الطرق والتقنية، الأشكال والمظاهر، الغرض والقيمة" ويمكن صياغة هذه العناصر على شكل أسئلة كالآتي:

1. ما الذي يمكن اعتباره المادة الأساسية للفيلم؟
2. ما هي الخطوات التي تحول تلك المادة إلى شيء له معنى..شيء يتجاوز تلك المادة؟
3. ما هي أهم الأشكال التي يتخذها هذا التجاوز؟
4. ما قيمة هذه الخطوات في حياتنا؟[1]

هذه الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها تشكل ما نطلق عليه "نظرية (الفيلم)" ولأنها من العمومية والتجريد بحيث لا تختص بأفلام دون عينها، كما هو الحال في النقد السينمائي، فإنها جزء لا يتجزأ من الاستطيقا، لذا فإننا سواء تحدثنا عن "نظرية السينما" أو "علم جمال السينما" فإننا نتحدث عن الشيء ذاته، وتلك قضية أشرنا إليها في تمهيدنا لهذا الفصل.

يبقى أخيراً تحديد المقصود بـ"فلسفة السينما" أو على نحو أكثر تحديداً "التفلسف مع السينما"، والذي يعني تحديد المناطق المشتركة بين الحقل الفلسفي والحقل السينمائي ويمكن صياغة المسألة عبر التساؤل الآتي: ما هو الموقع الذي يمكن للفلسفة أن تحتله أثناء مقاربتها للسينما وذلك بالمقارنة مع المواقع التي تحتلها كل من الحقول المعرفية الأخرى كاللغويات والسيميوطيقا والتحليل النفسي؟ وكيف يمكن للسينما أن تكون مرجعية للتفكير في إشكاليات فلسفية من قبيل علاقة الواقع بالمتخيل والأنا بالآخر والحركة بالثبات والحاضر بالماضي والمستقبل...إلخ؟. الواقع أنه إذا كان التفلسف في جوهره يشير إلى المساءلة ونقد الأحكام المسبقة وخلخلة البدهيات وانتقال المرء من وضع المتلقي السلبي إلى وضع الفاعل، المبادر والمؤثر في محيطه الخارجي، وإذا كانت السينما هي ذلك الفن الذي تتجلى فيه فعالية الفكر المبدع والمتخيل، من خلال الصورة؛ فإن لقاء الفلسفة والسينما يتم عبر عنصرين متمايزين لكنهما متكاملين، وهما حركة الصورة [في السينما] وحركة المفهوم [في الفلسفة]. إن التقاء السينما

(1) دادلي أندرو، السابق، ص 95.

بالفلسفة يتمثل في كونهما معاً يصنعان تصوراً خاصاً للعالم والذات والآخرين، أو لـو شئنا لقلنا، إن كل واحدة منهما تؤسس عالماً تتحرك فيه أشخاص قـد تكـون متخيلـة وقد تكون مفهومية (بتعبير جيل دولوز)، ولكنها في جميع الأحوال ذات ارتبـاط وثيـق بالواقع. ويمكننا في هذا الإطـار أن نميـز بـين تـصورين فلـسفيين للـصورة الـسينمائية ولوظيفتها وعلاقتها بعالم الأشياء:

الأول: لا يعترف بأهمية هذه الصورة لأنها تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة. ويندرج هذا التصور ضمن ما يمكن أن ننعته بالتقليد الأفلاطوني.

الثاني: يرفع من قيمة هذه الـصورة لأنـه لا يعـترف بالثنائيـة الأفلاطونيـة المتمثلـة في وجود عالم مثالي حقيقي وعالم حـسي وهمـي، بـل يعطـي الأهميـة للخيـال وللتمثيل وللوهم في تشكيل تصورنا عن العالم. ويندرج هذا التصور ضمن ما يمكن أن نسميه بالتقليد النيتشوي.

فالسينما في أساسها إنتاج للسيمولاكر وللظـلال وللخيـال. وبالتـالي فـإن كـل فيلسوف يتبني مقاربة لما هو سينمائي، فهو ينتمي بطبيعة الحال للتقليد النيتشوي الذي يرفع من قيمة الصورة ويصبغ عليها صبغة إنطولوجية مساوية لما هو واقعي.

وكمـا قلنـا في بدايـة الفـصل فـإن علاقـة الفلـسفة بالـسينما ليـست تراتبيـة hièrarchique بل عرضية transversale أي علاقة تقاطع وتكامل- فالـسينما بخلقهـا لتقنياتها السردية الخاصة، مكنت من تطوير ما يمكن تسميته بـالفكر المـصور pensée imagée مقابل الفكر الاستدلالي pensée discursive الذي تقوم عليه الفلسفة.

والسؤال الآن إلى أي نوع من هذه الأنواع الثلاث تنتمي مقاربة جيـل دولـوز؟ بالرجوع إلى دولوز نفسه في مقدمة كتابه "الصورة- الحركة" نجده قـد حـرص علـى أن يلفت نظرنا إلى أمر هام وهو أنه "ليس بصدد تأليف كتاب عن تاريخ الـسينما"[1]، ومـن ناحية أخرى يؤكد في ختام الجزء الثاني "الصورة- الزمن" أنه "لم يـسع إلى تقـديم نظريـة عن السينما"[2]. وفي المقابل ينظر إلى محاولتـه علـى أنهـا مناقـشة وتحليـل للمفـاهيم أو الأفكار العامة التي أثارتها السينما، والتي هي ذاتها علـى علاقـة مـع مفـاهيم أخـرى

(1) Deleuze, The Movement- Image, p 1.
(2) Deleuze, TheTime- Image, p 280.

موافقة لها في ممارسات أو حقول أخرى، "إن السينما ممارسة جديدة للصور والعلامات، ويجب على الفلسفة أن تؤسس النظرية الخاصة بها، بوصفها ممارسة موضوعية، لأنه لا يكفي وجود التحديدات التقنية أو التطبيقية (تحليل نفسي، لغويات.. إلخ) ولا التأملية لتشكيل مفاهيم السينما ذاتها"[1]. وإذا كان البعض يقلل من أهمية هذا اللقاء كجودار Godard الذي قال: "يجب أن نشير إلى أنه حينما كان مؤلفو الموجة الجديدة ومخرجوها يكتبون، فإنهم لم يكتبوا حول السينما، ولم يؤلفوا عنها نظرية فقد كانت تلك طريقتهم في إخراج الأفلام"[2]؛ فإن دولوز يرى أنه على الرغم من أن السينما والفلسفة ينبثقان من عالمين مختلفين، فإنهما يتقاسمان لغة مشتركة تسكن في منطقة وسيطة قابلة للتحديد "إن العلاقة بين السينما والفلسفة هي علاقة الصورة بالمفهوم، وقد سعت السينما دوماً إلى بناء صورة للفكر ولإوالياته"[3]، ويصف دولوز محاولته بأنها "محاولة في تصنيف الصور والعلامات"[4]. وقد رأى أن فلسفة السينما لا تقوم على السينما، وإنما على المفاهيم التي تستثيرها، والتي ليست أقل عملية وفاعلية، أو حضوراً من السينما ذاتها "إن كبار مؤلفي السينما أشبه بالرسامين أو الموسيقيين العظام. لقد بدا لنا أن من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين المعماريين والموسيقيين وإنما مع المفكرين أيضاً"[5]. وبحسب دولوز فليست مفاهيم السينما معطاة من خلال السينما، فالمفاهيم موجودة ومستقرة قبل ظهور ما هو سينمائي، إنما السينما استطاعت أن تجسد هذه المفاهيم وتعمل من خلالها، لذا فإن السؤال عن "ما هي السينما" يستدعي على الفور السؤال عن ماهية الفلسفة، فالسينما ذاتها ممارسة جديدة للصور والعلامات، وتجسيد للعديد من المفاهيم التي احتلت مكاناً بارزاً في الفكر الفلسفي "إن المفاهيم التي تلحق بخصوصية السينما هي من أمر الفلسفة"[6]. وبالتالي، فإن الناقد أو المخرج أو كل من له شأن بالعمل السينمائي لا يمكن لهم أن يتأملوا حقل نشاطهما إلا بشرط أن ينهجا

(1) Deleuze, Ibid, p 280.

(2) Deleuze, Ibid, p 280.

(3) عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص 120.

(4) Deleuze, The Movement- Image, p 1.

(5) Deleuze, Ibid, p 1.

(6) Deleuze, Negotiations, p 83.

النهج الفلسفي "لا يجب أن يكتفي النقد بوصف الأفلام، كما لا يجب أن يطبق عليها مفاهيم مقتبسة من ميادين أخرى. إن عمل النقد هو تشكيل المفاهيم التي تكون غير حاضرة في الأفلام لكنها متعلقة وبشكل محدد بالسينما، وبنوع معين من أنواع الفيلم..مفاهيم معنية بالسينما، وفي الوقت نفسه تتخذ شكل فلسفي"[1]. وينتج عن هذا الشرط السالف الذكر ضرورة تقضي بأنه ليس ثمة نظرية جاهزة، سواء كانت نظرية التحليل النفسي، أو السيميوطيقا، بإمكانها أن تطبق على المادة السينمائية، لأنها في النهاية ليست نابعة مما هو سينمائي، فمجال تطبيقها يتسع للعديد من الممارسات الفنية الأخرى، ولا ينحصر في خصوصية الحقل السينمائي. لذا فإن المفاهيم التي ستتولى استيعاب خصوصية ما هو سينمائي هي من أمر الفلسفة وحدها "لا بأس من إجراء التحليل النفسي على أعمال دريه Dreyer لكن هذا لا يخبرنا بالكثير، والأمر نفسه ينطبق على علم اللغة، حيث لا يزودنا إلا بمفاهيم قابلة للتطبيق على السينما من الخارج"[2].

نخلص مما سبق إذن، إلى أن مقاربة دولوز للسينما تنتمي إلى ما يطلق عليه التفلسف مع السينما، وهو مجال من العمومية بحيث إنه يتضمن ويتقاطع مع التأريخ والتنظير للسينما، فنحن نعثر في كتاب دولوز على تحقيب.. تصنيف وتقسيم إلى حقب "ثمة ما ينتمي إلى ما قبل الحرب وما ينتمي إلى ما بعدها، وثمة ذكر للواقعية الجديدة الإيطالية بوصفها شكلت مرحلة فاصلة في تاريخ السينما، وهناك تصنيف لنوعين من الصور: الصورة- الحركة، والصورة- الزمن. وباستثناء هذا، فليس ثمة نزوع تاريخي. بالأحرى، ثمة تصنيف على طريقة تصنيف عالم الحيوان"[3]. هذا بالإضافة إلى أن كتابي السينما قد تعرضا بصورة أو بأخرى إلى معظم الموضوعات التي ناقشها أصحاب النظريات السينمائية.

(1) Deleuze, Ibid, p 58.

(2) Deleuze, Negotiations, p 59.

(3) فليب مانج، جيل دولوز، ص 159.

برجسون والوهم السينماتوجرافي

لا يمكن بحال من الأحوال فهم واستيعاب مقاربة دولوز دون استحضار الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، وكما يقول رودويك "إن تعليقات دولوز الأربعة على برجسون- اثنين في كل كتاب- تمثل الأساس الفلسفي لكتابي السينما" فالواقع أن برجسون له حضور طاغ في كتابي دولوز عن السينما سواء فيما يتعلق بآراءه عن الحركة أو الزمن، بحيث يمكن النظر إليه على أنه الركيزة الرئيسة، بالإضافة إلى وليم جيمس، الذي يبني عليها دولوز مقاربته للسينما. وهو بالنسبة لدولوز "الفيلسوف الوحيد الذي استحدث مفاهيم تستوعب خصوصية ما هو سينمائي". والسؤال الآن ما هي تلك المفاهيم التي استحدثها برجسون والتي يعول عليها دولوز كثيراً في كتابيه عن السينما؟

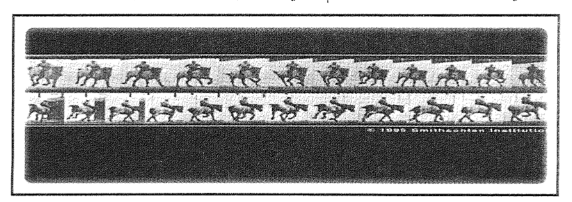
يبدو ضروريا في البداية أن نعرض للآلية الرئيسية التي تعتمد عليها السينما، سواء أثناء التصوير أو عملية العرض ذاتها، فهي التي بدأ منها برجسون تحليله لما أطلق عليه "الوهم السينماتوجرافي":

كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ شيء آخر. وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تعاقبت وشهدت تطوراً تقنياً كبيراً خلال القرن التاسع عشر، فأصبحت الأدوات البسيطة التي تعتمد على الاكتشافات العلمية في مجال العلوم البصرية تتحول من مجرد استخدامها لأغراض الترفيه، لتتطور وتصبح آلات معقدة لديها القدرة على تصوير الواقع الحي، وإعادة عرض هذه الصور بطريقة تبدو معها الأشياء متحركة، أي كما تتم رؤيتها في الواقع الخارجي.

كانت الألعاب البصرية البسيطة، والآلات التقنية المعقدة على السواء، تعتمدان على قاعدة علمية واحدة تتعلق بالإدراك الإنساني وإمكاناته وحدوده، بحيث يرى أحياناً أشياء ليست موجودة كما هي في الواقع الحي. لقد كان ذلك نوعاً من "الإيهام البصري" الذي يعتمد على ظاهرة "استمرار الرؤية" Persistence of Vision بالإضافة إلى ظاهرة أخرى تدعى "ظاهرة في" L'effet Phi.

كان بيتر مارك روجيه عام 1824 هو أول من قدم وصفاً علمياً لظاهرة استمرار الرؤية(*)، وهي أمر يتعلق بالإدراك البصري للأشياء، فعندما ترى العين صورة ما ثم تختفي هذه الصورة، فإن العقل يظل محتفظاً بالصورة- وكأن العين ما تزال تراها- مدة تتراوح بين 1/ 20 إلى 1/ 50 من الثانية، فصورة الشيء تظل مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشيء نفسه من مجال الرؤية. أما ظاهرة فاي فقد تحدث عنها عالم النفس الشهير ماكس فرتهايمر M.Wertheimer سنة 1912 من خلال عدة تجارب أجراها. فعندما تدور المروحة الكهربائية لا يرى الناظر إليها الريشات التي تتكون منها، لكنه يدركها على أنها شكل دائري متصل، تماماً مثلما يرى طيف الألوان السبعة المرسومة فوق دائرة وكأنها لون أبيض متجانس، عندما تدور تلك الدائرة بسرعة فوق عجلة متحركة.

إن هاتين الظاهرتين هما السبب في أن المشاهد يرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع، عندما يدور هذا الشريط في آلة العرض، وهذا هو جوهر الإيهام بالحركة المتصلة في الصور الثابتة، وهو الإيهام الذي يتأسس عليه وجود فن السينما.



(*) تجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف العربي ابن سينا في كتابه "الشفاء" قد قدم وصفاً مشابهاً لهذه العملية لكنه بطبيعة الحال لم يمنحها الاسم ذاته، يقول ابن سينا "إن بقاء صورة الشمس في العين مدة طويلة إذا نظرت إليها ثم أعرضت عنها يدلك على قبول العين للشبح وكذلك تخيل القطرة النازلة خطاً والنقطة المتحركة على الاستدارة بالعجلة الدائرة... إلخ" وهو يفسر ذلك بأنه لابد للإنسان من قوة نفسية تتخيل وجود القطرة النازلة في مكانين، وامتدادها ما بين النقطتين، وأن تلك المسافة المتصورة هي إثبات لوجود شبح أو صورة النقطة في الوضع الأول ثم بقاء ذلك حتى تصل النقطة إلى الوضع الثاني". فاضل الأسود. السرد السينمائي (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2007) ص 59.

فعندما يمر الشريط في آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر، ثم تختفي الصورة للحظة قصيرة تكون فيها الصورة التالية قد وصلت أمام العدسة، وهكذا تستمر العملية بهذا الشكل حيث يحدث "تذويب" صورة من طرف أخرى، مما يخلق الإيهام بالحركة، وتلك هي ظاهرة استمرار الرؤية، التي تتمتع بها العين البشرية، والتي بدونها سوف يبدو شريط الفيلم المعروض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة. من ناحية أخرى، فإن "ظاهرة فاي" هي المسئولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائي والصورة التالية، عند عرض هذه الصور بسرعة تتراوح بين 12 و 24 صورة (كادراً) كل ثانية، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هي حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود، لكنها على أية حال الطريقة التي يدرك بها العقل البشري وجود الحركة، يقول تالبوت[1] F.Talbot "إن خدعة الحركة تزداد تأثيراً، لأن جميع الأشياء الثابتة تحافظ على وضعها النسبي داخل كل صورة موالية". ويضرب تالبوت مثالا على هذا فيقول: لنفترض مثلاً سلسلة من الوحدات الضوئية المعروضة على الشاشة وتظهر لنا رجلاً ماشياً في زقاق. ففي الوحدة الضوئية الأولى المعروضة يظهر الرجل وقدمه اليسرى مرفوعة وتظل هذه الصورة مرئية مدة جزء من 32 جزء من الثانية، ثم تختفي فجأة. ورغم اختفائها فإن الذهن يظل مصراً على رؤية القدم وهي مرفوعة بعض الشيء. وبعد مدة جزء من 32 جزء من الثانية، يظهر الرجل في الصورة الموالية وقد وضع قدمه على الأرض. هكذا فإن المنازل والأشياء الأخرى الثابتة، ستأخذ الوضع الذي كانت عليه في الصورة الأولى، وبالتالي فإن الانطباع الثباتي الذي تركته هذه الأشياء، سينتعش في الوقت الذي سيتكون لدى الذهن انطباع بأن الرجل قد غير وضعية قدمه بالنسبة للأشياء الثابتة، وأن قدمه اليسرى التي رفعت من قبل قد انصهرت في الرجل اليسرى الموضوعة فوق الأرض". نخلص من هذا إذن إلى القول بأن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة والتي هي جوهر فن السينما لا وجود لها

---

(1) عز الدين الخطابي، الفلسفة والسينما، ص 74، 75.

وأيضا Deleuze, The Movement-Image, p 3.

إلا في عقولنا فقط. تلك هي القضية التي توقف عندها برجسون والتي أثارت اهتمامه تجاه فن السينما وجعلته يخصص الفصل الأخير من كتابه "التطور الخالق" لمناقشتها.

كان برجسون من أكثر الفلاسفة الذين شغلتهم مسألة الحركة، لدرجة جعلتها حاضرة في كل مؤلفاته، وقد كانت مفارقات زينون الإيلي Les paradoxes de Zénon d'Élée في نقض الحركة الباعث الأول لبرجسون على الاهتمام بهذه المسألة، وقد أرجع برجسون نشأة الميتافيزيقا إلى الوقت الذي تم فيه التفكير في الحركة "ترجع الميتافيزيقا إلى اليوم الذي أعلن فيه زينون الإيلي ضروب التناقض التي ينطوي عليها القول بالحركة والتغير على نحو ما يتصورها العقل"[1]. لقد كانت حجج زينون الإيلي في إنكار الحركة بمثابة الانتقال مما تراه العين وتدركه، أي المحسوس، إلى ما وراء هذا المحسوس، أي ما يتعالى عنه.. من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا.

لقد رأى برجسون أن علم الطبيعة لا يهتم بالنظر إلى الحركة في ذاتها، بل هو يقتصر على النظر إلى أوضاع الأجسام المتعاقبة، هذا لأنه لا يكترث بالقوى، بل بما يترتب عليها من آثار أو نتائج عملية فقط. وهذا هو السبب في أن صورة العالم- على نحو ما يقدمها لنا العلم- تكاد تكون خالية من كل ديناميكية أو حياة، حتى إن الزمان نفسه، على نحو ما يراه العلم، إن هو إلا مكان. فالعلم حينما يتوهم أنه يقيس الزمان، فإنما يقيس في الحقيقة المكان. والواقع أن العلم حينما يقيس الحركة فإنه يبطلها، وحينما يحلل الحياة فإنه ينفيها. وقد تأثرت الفلسفة، عبر تاريخها، بهذه النزعة الكمية. وربما كان منشأ الكثير من الأخطاء التي وقع فيها الفلاسفة هو خلطهم بين المكان والزمان، وقياسهم للمتحرك بالساكن.

اتخذ برجسون من السينما موقفاً سلبياً ورأى فيها نموذجاً للطريقة الكمية التي يتعامل بها العلم مع مفهومي الحركة والزمن، بالإضافة إلى أنها تتوافق مع الإدراك الحسي الطبيعي أو ما أطلق عليه التيقن الاعتيادي reconnaissance "إن السينما في الحقيقة، يقول برجسون، حينما تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة لا تفعل إلا ما فعله الفكر الأشد قدماً (مفارقات زينون)، أو ما يفعله الإدراك الحسي الطبيعي"[2].

---

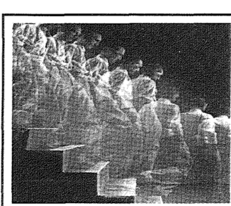
(1) زكريا إبراهيم، برجسون، ص 22.

(2) Deleuze, The Movement- Image, p 2.

تلك هي النتيجة التي يخلص إليها برجسون في كتابه "التطور الخالق"، وهي حصيلة كتابات وتحليلات عديدة حول مفهوم الحركة، يهمنا منها الآن ما يخدم موضوعنا.

تكمن المشكلة الرئيسية في التعامل مع الحركة، بحسب برجسون، في ربطها بالمكان الذي تجتازه والتعامل بطريقة كمية من خلال إقحام الزمن فيها، في حين أن هناك انفصال بين هذه المجالات الثلاثة: المكان، الحركة، الزمن. إن المكان عند برجسون وسط متجانس وخال بالتالي من أي تنوع في الكيف. والأشياء الحالة في مكان تؤلف كثرة متمايزة وخالية من أي تداخل، بحيث يمكننا أن نضع بينها فواصل وأن نعدها ونحدد مقدارها، أي قابلة للإحصاء والتعامل الكمي معها. لكن إذا تسربت فكرة الوسط المتجانس إلى مجال الشعور الخالص وأقحم المكان في الديمومة المحضة، لم تعد ثمة ديمومة حقيقية، وإنما تصبح مزيجاً من فكرتي الزمان والمكان يصح أن نطلق عليها لفظ "الزمكان" Le temps spatialisé. وإذا نظرنا إلى الحركة تبينا بالمثل أن هناك مكاناً متجانساً نتوهمه باستمرار وراء فعل الحركة ذاته. يقول برجسون في "رسالة في معطيات الشعور المباشر" Essai sur les données immédiates de la conscience "إننا نقول في أكثر الأحيان أن الحركة تحدث "في المكان"، وحينما نقرر أن الحركة متجانسة وقابلة للقسمة، فإننا إنما نفكر في المكان الذي قطع، كأن في الإمكان أن نخلط بينه وبين الحركة ذاتها. بيد أننا لو أنعمنا النظر، لرأينا أن الأوضاع المتتالية للشيء المتحرك تشغل بالفعل حيزاً في المكان، ولكن العملية التي بمقتضاها ينتقل ذلك الموضوع المتحرك من وضع إلى آخر- وهي عملية تشغل زماناً حقيقياً وليس لها من وجود واقعي إلا بالنسبة إلى الرائي المتصف بالشعور- تفلت بطبيعتها من طائلة المكان. فنحن هنا لسنا بإزاء "شيء"، بل بإزاء ضرب من التقدم"[1]. الحركة إذن وفقاً لبرجسون ليست هي تلك الحركة التي نلاحظها بالحواس، أي ليست حسية، وإذا اكتفينا بالجانب الحسي فقط فإننا نكون قد وقعنا في ضرب من الحركة الوهمية، الحركة في الأساس حركة شعورية أي يتم إدراكها على مستوى الشعور، وهي في هذا ترتبط بزمان الديمومة، بعكس الحركة الوهمية التي ترتبط بالزمان القابل للإحصاء والعد "من

(1) برجسون، رسالة في معطيات الشعور المباشر، ص 70.


مارسيل دوشام (1922) ومحاولة محاكاة الحركة في السينما


كل حركة تتكون من لحظات سكون

الواجب أن نميز في الحركة بين عنصرين مختلفين: **أولهما** هو المكان الذي نقطعه، **وثانيهما** هو الفعل الذي بمقتضاه نقطع ذلك المكان، فهناك من جهة أوضاع متتالية، وهناك من جهة أخرى تأليف يضم تلك الأوضاع جميعاً والعنصر الأول من هذين العنصرين هو كم متجانس، بينما العنصر الثاني منهما ليس له من وجود حقيقي إلا في صميم شعورنا[1]. ما يستخلصه برجسون من هذا أن الحركة في جوهرها تأليف ذهني، أو عملية نفسية وبالتالي فهي لا ترتبط بالمكان الذي تم اجتيازه.

دراسة الحركة إذن كشفت لنا عن أننا نفترض وسطاً متجانساً وراء الحركة ذاتها، أعني من حيث هي فعل لا يشغل مكاناً وإنما يحدث في الزمان. ونحن لو نظرنا في طريقة العلم- لاسيما العلوم الفيزيقية- حين تقيس الحركة في سرعتها أو بطئها وحين تقيس الزمن الذي تستغرقه حادثة من الحوادث، رأينا أن هذه العلوم لا تقيس في الواقع إلا ذلك الوسط المتجانس، أعني الزمان المكاني الذي تحدثنا عنه. وهذه العملية لا تعبر فقط إلا عن عدد معين من الحوادث موزعة على طول خط ولا تتعرض إطلاقاً إلى الديمومة ذاتها. فإذا أردنا أن نكشف عن الحركة الحقيقية التي هي مرتبطة بزمان الديمومة، فإننا يجب علينا- وفقاً لبرجسون- أن ننعزل عن العالم الخارجي وأن نتجه نحو العالم الداخلي لنشاهد حالاتنا الباطنية في تعاقبها وامتزاجها وتقدمها المستمر وعندئذ نشعر بتدفق الزمان الحقيقي حيث يجتمع الماضي والحاضر في دفعة واحدة عناصرها متداخلة مختلطة ويندفع متجدداً في اتجاه المستقبل[2].

---

(1) برجسون، السابق، ص 73.

(2) Deleuze, Bergsonism. trans Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1988) p 59.

لقد سبق أن أشرنا في الفصل السابق إلى أن برجسون، يتبعه في ذلك دولوز، ينظر إلى العالم على أنه في حالة من التدفق يحكمه في ذلك مبدأ الصيرورة، والأمر نفسه ينطبق على الخصائص والأشكال والأفعال. فالخصائص متبدلة في الأساس، والأجسام والمادة في حالة من التطور والتقدم على الدوام. ومع ذلك فإن إدراكنا الاعتيادي يميل إلى إضفاء صفتي الثبات والاستقرار على الأشياء، ولا يعترف بالتالي سوى بالتغيرات القوية التي يصعب تجاهلها. من هنا فإن الإدراك الاعتيادي لا يستطيع التقاط جوهر الحركة في علاقتها بالديمومة، هكذا، يقول برجسون، نجد أنفسنا محكومين بعبثية العذاب السيزيفي "سأعيد الكرّة بلا نهاية وسأضع إلى مالا نهاية، رؤى بجانب أخرى، دون أن أطمح إلى أية نتيجة"[1]. وتلك هي نفس المشكلة التي وقع فيها زينون الإيلي بإنكاره الحركة، إذ أنه خلط بين الحركة والمكان "ذلك لأنه لما كانت المسافة التي تفصل بين نقطتين هي مما يقبل القسمة إلى ما لا نهاية، ولما كانت الحركة تتألف من أجزاء شبيهة بأجزاء المسافة نفسها، فإن هذه المسافة لن تقطع مطلقاً"[2]. وإن ما غفل عنه زينون هو أن المكان وحده هو الذي يقبل مثل هذا الضرب التعسفي من التجزئة وإعادة التركيب، أما الحركة نفسها فلا علاقة لها بهذا المكان المتجانس "فالوهم الذي وقع فيه الإيليون إنما يرجع إلى أنهم قد وحدوا بين تلك السلسلة من الأفعال (الحركة) التي لا تقبل القسمة والتي هي نسيج وحدها، وبين المكان المتجانس الذي يضمها"[3]. وهو نفس الوهم الذي وقع فيه العلم الحديث عندما استبدل المكان والزمان المتجانسين بزمان ومكان الديمومة، يقول دولوز "على هذا النحو تكون علم الفلك الحديث من خلال تحديده للعلاقة بين المحور الكبير لمدار الكوكب وبين الزمان اللازم لقطعه (كبلر)، وعلم الفيزياء الحديث بربطه المسافة التي يقطعها الجسم الساقط بالزمان الذي يستغرقه سقوطه (جاليليو)، وعلم الهندسة الحديثة بإطلاقه معادلة منحنى مستو ومرسوم على مستقيم متحرك، وتحديد العلاقة التي تربط المسافة المقطوعة على المستقيم المتحرك بالزمان المستغرق في قطعها (ديكارت)، وأخيرا علم الحساب المتناهي الصغر حين وضع في اعتباره المقاطع

---

(1) برجسون، التطور الخالق، ص 301.

(2) برجسون، رسالة في معطيات الشعور، ص 73.

(3) برجسون، السابق، ص 73.

التي تقبل التقارب بشكل لا متناه (نيوتن، ليبنتس) وهكذا، ففي كل مكان، يحل التعاقب الميكانيكي لكل اللحظات محل النظام الديالكتيكي للأوضاع والصور"[1].

مما سبق نستطيع أن نتفهم الموقف النقدي الذي اتخذه برجسون من السينما، فالسينما شأنها في ذلك شأن العلم، لا تقدم لنا حركة حقيقية إنما تقدم لنا صور ثابتة تضاف إليها الحركة، ومن ثم فإنها توهمنا بالحركة دون أن تقدمها لنا "إنها المثال النموذجي للحركة الكاذبة"[2]. فضلاً عن أنها تتعامل مع الزمن بطريقة كمية إحصائية، وهي في هذا تنطلق من نفس المنطلقات الإيلية في تعاملها مع مفهومي الزمان والمكان(*).

ووفقاً لبرجسون فإن السينما لا تفعل أكثر مما يفعله الإدراك الحسي الطبيعي في تعامله مع الأشياء، وفي هذا يختلف برجسون عن الفينومينولوجيا التي أكدت أن السينما قد أحدثت قطيعة مع شروط الإدراك الحسي الطبيعي، أو على وجود اختلاف في الطبيعة بين الإدراك الطبيعي والإدراك السينمائي. فثمة ما يدعوه برجسون

(1) Deleuze, The Movement-Image, p 4.
(2) Deleuze, Ibid, p 5.

(*) قام السينمائي التجريبي وأستاذ الفن السابع جي فيهمان G-Fechman في أحد مؤلفاته، بتحليل مختصر خاص بالتأملات البرجسونية حول الحركة، حيث ذهب إلى أن "المنهج السينمائي قد انبثق من حجج زينون الإيلي"، مضيفاً بأن هذه العبارة، كان من الممكن، بل من الواجب، أن تكتب من طرف برجسون، رغم أنه لم يقم بذلك. ومن خلال شرحه لملاحظات مؤلف "الفكر والمتحرك" المتعلقة بانبثاق الميتافيزيقا انطلاقاً من حجج زينون، فإن جي فيهمان سيقر بأن السينما، أو لنقل الاهتمامات التي يمكنها أن تؤدي إلى إنجاز آلات لتحليل وتركيب الحركة، قد نبعت من زينون. لذلك فإن السينما ترجع إلى ما قبل السقراطيين "إذ لم يكن برجسون قد نسب إلى زينون اختراع السينما، فلربما لأن أفلاطون سبق أن أكد ذلك على لسان سقراط، حينما ذكر بأن هذا الفيلسوف الإيلي كان يمتلك "فن إظهار نفس الأشياء المتشابهة وغير المتشابهة، الواحدة والمتعددة، الساكنة والمتحركة، وبشهادة مؤلف اليجوريا الكهف نفسه، فإن السينما هي فن إيلي" وسيذكرنا فيهمان بأن هذه السينما الإيلية قد وجدت تجسيدها التقني قبل انجاز الأخوين لومير للآلة السينمائية. إذ أن تجارب تحليل الحركة التي قام بها كل من جون يانسين J.Janssen وإدوار مويبريدج E.Muybridge وإتيان جول ماري E.J.Mary التي تنتمي بالفعل إلى مجال اختراع السينما، تعتبر أيضاً من طبيعة إيلية. عن عز الدين الخطابي، حوار الفلسفة والسينما، ص 76.

بـ"المنهج السينماتوجرافي للتفكير"، وهو خاصية في رأيه تميز العقل الإنساني في تعامله مع المدركات الخارجية، فلما كانت الأشياء في حالة من التغير المستمر والصيرورة الدائمة، فإن العقل لابد أن يخلع على الأشياء الثبات حتى يستطيع التعامل معها أو إدراكها "إن نشاطنا، يقول برجسون، محصور في نطاق العالم المادي، ولو بدت لنا المادة على أنها سريان مستمر، لما استطعنا أن نحدد هدفاً لأي فعل من أفعالنا، ولأحسسنا أن كل فعل منها ينحل بمجرد تمامه بالفعل، ولما تكهنا بمستقبل يفر من أمامنا دائماً"[1]، والعقل لا ينسب صفة التغير للأشياء، إلا إذا كان هذا التغير كبيراً، غير أن الحقيقة هي أن صورة الجسم تتغير في كل لحظة، وهذا، وفقا لبرجسون، لا يدرك إلا بالحدس. أما العقل فإنه يميل إلى التقاط صور ثابتة ونمطية للأشياء، ويقوم بجمعها وتصنيفها، غير أنها تفتقد في هذا عنصراً حميماً هو من طبيعتها، إنه الحركة. يقول برجسون "ليست الصورة إلا لحظة تلتقط من انتقال مستمر، وإذن فإدراكنا الحسي يعمل هنا أيضاً على تجميد التيار المستمر للحقيقة الواقعية في هيئة صور منفصلة"[2]. إن الإدراك الحسي في تعامله مع الأشياء يجردها من حركتها، حتى الأشياء التي هي في الواقع ذات حركة وتغير كبيرين (على سبيل المثال غروب الشمس وشروقها) فإنه يميل إلى تنميطها ويتجاهل حركتها "وسواء أكان الأمر خاصاً بالحركة الكيفية (الانتقال من حالة لأخرى)، أم بالحركة التطورية (التقدم مع الاحتفاظ بنفس الصورة)، أم الامتدادية، فإن العقل يعمل على التقاط مناظر ثابتة من الوجود غير الثابت"[3][*]

وفي هذا السياق يضرب لنا برجسون مثالاً يوضح من خلاله كيف يعمل إدراكنا بصورة شبيهة بعمل آلة السينما: لنفرض أن امرءاً أراد أن يطرح على الشاشة منظراً متحركاً، كعرض لكتيبة مثلاً. فهناك طريقة أولى للقيام بهذا العمل وهي أن يقطع صوراً

(1) برجسون، التطور الخالق، ص 226.

(2) برجسون، التطور الخالق، ص 268.

(3) برجسون، السابق، ص 268.

(*) مثال الحركة الكيفية (الانتقال من الصفرة إلى الخضرة أو الزرقة).

مثال الحركة التطورية (الانتقال من اليرقة إلى الفراشة إلى الحشرة).

مثال الحركة الامتدادية (فعل الأكل والشرب والعراك).

محددة تمام التحديد تمثل الجنود، وأن يخلع على كل صورة منها حركة المشي، وهي حركة تختلف من فرد إلى آخر، وإن كانت مشتركة بين الجنس البشري، وأن يطرح كل هذه الصور على الشاشة. ويجب أن ينفق على هذه العملية الصغيرة مجهوداً هائلاً حداً، هذا إلى أن المرء لن يصل إلا إلى نتيجة تافهة: إذ كيف يصور مرونة الحياة وتنوعها. والآن توجد طريقة أخرى وهي أكثر يسراً وفاعلية، هي أن تلتقط سلسلة من المناظر الفورية للكتيبة التي تمر، ثم تطرح هذه المناظر على الشاشة، بحيث يحل بعضها مكان بعض بسرعة. وهكذا يفعل المخرج السينمائي. فبالصور الشمسية التي تمثل كل منها الكتيبة في وضع ثابت تكون حركة الكتيبة التي تمر. حقاً لو كنا نوجد وجها لوجه أمام الصور لما رأيناها تتحرك مهما طال بنا الوقت في النظر إليها: فلن نصل مطلقاً إلى خلق الحركة من الشيء غير المتحرك، ولو وضعنا نسخاً منه جنباً إلى جنب على نحو غير محدود. فيجب أن توجد حركة في موطن ما لكي تبعث الحركة في الصور. والواقع توجد الحركة في مثالنا هذا، وهي في جهاز السينما. ذلك أن الشريط السينمائي لما كان يدور فيفضي بمختلف الصور الفوتوغرافية للمنظر إلى أن تتتابع ويتصل بعضها ببعض، فإن كل ممثل في هذا المنظر يستعيد حركته، فيسلك جميع المواقف المتتابعة في خيط الحركة غير المرئية للشريط السينمائي. ففي الجملة تنحصر العملية إذن في انتزاع حركة مجردة بسيطة غير شخصية من جميع الحركات الخاصة بجميع الأشكال، ويمكن القول على نحو ما بأنها انتزاع الحركة العامة، ووضعها في الجهاز ثم تكوين الشخصية الفردية لكل حركة خاصة عن طريق التأليف بين هذه الحركة العامة غير الشخصية وبين المواقف الشخصية. تلك هي الحيلة التي يصطنعها المخرج السينمائي. وتلك هي أيضاً الحيلة التي تصطنعها معرفتنا. فبدلاً من أن نوجه انتباهنا- وفقاً لبرجسون- إلى الصيرورة الداخلية للأشياء، نضع أنفسنا خارجها لكي نعيد تأليف صيرورتها بطريقة مصطنعة. وهذه هي الطريقة التي يسلكها الإدراك الحسي والإدراك العقلي واللغة على وجه العموم في التعامل مع العالم"فسواء أكان الأمر خاصاً بالتفكير في الصيرورة، أم بالتعبير عنها، أم بإدراكها حسياً، فإننا لا نفعل شيئاً سوى أن نحرك جهازاً سينمائياً داخلياً، وخلاصة القول إن آلية معرفتنا العادية ذات طبيعة سينمائية"[1].

---

(1) برجسون، التطور الخالق، ص 270، 271 وأيضاً Deleuze, The Movement- Image, p 3.

تفسير ما سبق أن برجسون يرى أن المنهج السينماتوجرافي للتفكير ضد فكرة الصيرورة التي هي مبدأ الحياة، فالعقل البشري ينتقل من حالة إلى أخرى، وتنتقل فيه الصور كما تنتقل في الشريط السينمائي، وهو يمنح هذه الصور الحركة كما تمنحها آلة العرض للشريط السينمائي، لكن هذه الحركة كاذبة لأنها ليست من صميم الأشياء كما أن الحركة في الشريط السينمائي وهمية لأنها ليست نابعة من داخله، بل هي مفروضة عليه من قبل آلة العرض. أما صيرورة الأشياء الفعلية، فالعقل لا يدركها لأنها تتجاوز حدوده وهي من صميم عمل الحدس "فالطفولة والمراهقة والنضج والشيخوخة إنما هي مجرد مناظر يلتقطها العقل من ضروب التوقف الممكنة التي نتخيلها من الخارج على طول تقدم متصل"[1]. فالعقل في النهاية لابد أن يتوقف عند نهاية ما، لابد له من فترة سكون وتوقف. وهذا الأمر يمكن الاستدلال عليه عن طريق اللغة: فعندما نقول إن "الطفل يصبح رجلاً" يجب علينا، في رأي برجسون، ألا نفرط في التعمق في المعنى الحرفي لهذا التعبير. فربما نجد عندما ننطق بالموضوع "طفل" أن المحمول "رجل" ليس مناسباً له حتى الآن، وأنه عندما ننطق بالمحمول "رجل" فإنه لم يعد ينطبق على الموضوع "طفل". أما الحقيقة الواقعية وهي الانتقال من الطفولة إلى سن النضج فإنها تفر من بين أصابعنا. فليس لدينا سوى فترتين من التوقف خياليتين هما "طفل" و"رجل"، ونحن على أتم استعداد للقول بأن إحدى هاتين الفترتين هي الأخرى، كما أن سهم "زينون" يوجد، تبعاً لهذا الفيلسوف، في جميع نقط المسافة التي يقطعها. والحقيقة أن اللغة لو كانت تنصب هنا في قالب الواقع لما قلنا أن "الطفل يصبح رجلاً"، بل لقلنا "هناك صيرورة من الطفل إلى الرجل". فكلمة "يصبح" في القضية الأولى، فعل له معنى غير محدد، يهدف إلى إخفاء الشناعة العقلية التي يقع فيها المرء عندما ينسب حالة "الرجل" إلى الموضوع "طفل". وهذا الفعل يسلك تقريباً مسلك حركة الشريط السينمائي، تلك الحركة التي تظل على حالها دائماً، والتي تختفي في الجهاز، والتي تنحصر مهمتها في وضع الصور المتتابعة بعضها على بعض لكي تحاكي حركة الموضوع الواقعي. أما في الحالة الثانية فإن كلمة "صيرورة" في حد ذاتها موضوع، وهو ينتقل إلى الصدارة، وهو

---

(1) برجسون، التطور الخالق، ص 277.

الحقيقة الواقعية نفسها. لكن المشكلة أن الطريقة الأولى في التعبير هي الوحيدة التي تتناسب مع عاداتنا اللغوية، وإن أردنا أن نرتضي الطريقة الثانية فإنه ينبغي أن نتحرر من العملية السينمائية للتفكير، وأن نغض النظر عنها تماماً[1].

تلك هي دعوة برجسون الصريحة إلى نبذ المنهج السينماتوجرافي في التفكير، على أساس أنه النقيض لملكة الحدس التي لديها القدرة على التعامل الحقيقي مع معطيات العالم الخارجي. وتلك هي النتيجة التي أشرنا إليها في بداية عرضنا لموقف برجسون، على أننا من الممكن أن نجمل موقفه في النقاط الآتية:

1. أن المكان والزمان المتجانسين (بالمعنى الكمي الإحصائي) لا يعبران عن جوهر الحركة والتغير.
2. أن الحركة الحقيقية لا تمتزج بالمكان الذي اجتازته (الأطروحة الأولى للحركة). فالمكان هو الماضي، والحركة هي الحاضر، إنها فعل الاجتياز، والمكان الذي تم اجتيازه قابل للقسمة اللانهائية، بينما لا تقبل الحركة القسمة، أو إنها لا تنقسم من دون تغيير في طبيعتها لدى كل انقسام.
3. أن الحركة مفهوم ذهني يرتبط بزمان الديمومة وغير مكونة من لحظات أو من أوضاع ساكنة. (الأطروحة الثانية).
4. أن الحركة تعبر عن تغير داخل الديمومة أو داخل الكل، أي أن الكل يتغير أثناء الحركة (الأطروحة الثالثة).
5. أن آلية إدراكنا للعالم ذات طبيعة سينمائية، أي أنها تشبه عمل جهاز السينما.

تأويل دولوز لأطروحات برجسون حول الحركة

يقول أ.هرزوج Amy Herzog "يبدو من الغريب في مقاربة دولوز للسينما ذلك الحضور القوي لبرجسون، في الوقت الذي اتخذ فيه هذا الأخير موقفاً نقدياً واضحاً منها"[2]. ولعل هذا القول يدفعنا للتساؤل عن التعديل الذي أدخله دولوز على موقف

(1) برجسون، التطور الخالق، ص 277.

(2) Herzog, Amy. Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema, Film- philosophy, Vol 13 no4, 2oo9, P 78..

برجسون؟ لقد رأى دولوز أن موقف برجسون قد أغفل البعد الجوهري للسينما، وأنه لو كان قد التفت إلى التطور التقني لها، لوجد فيها خير حليف لفلسفته "إن مقدرة السينما على تصوير الزمن والحركة قد أسيء فهمها في البداية لأن جوهرها لم يتم التوصل إليه إلا من خلال استخدام المونتاج، والكاميرا المتحركة، وزوايا الرؤية المختلفة.. وقد أدى تجاهل برجسون للتطور التقني للسينما إلى عدم اكتشافه تمثل السينما لفلسفته"[1]. لذا فقد أخذ دولوز على عاتقه تصحيح بعض التصورات الاختزالية لبرجسون. أهم هذه التصورات هو قول برجسون "إن السينما تقدم لنا صورة وهمية، وهي بهذا تقوم بما يقوم به الإدراك الحسي في تعامله مع العالم". لقد رأى دولوز أن الحركة التي تقدمها لنا السينما هي "كل متصل"، أي حركة حقيقية، لأنها تقوم بتصحيح الحركة الواقعية نفسها وتقدم لنا صورة متحركة وليست صورة مجزئة يقوم الإدراك الحسي بإدراكها ويمنحها الحركة. أي أن السينما- ومن خلال آلة العرض- تقوم بتصحيح هذا الإيهام، فجهاز العرض لا يقدم لنا صور يضاف إليها الحركة بل يقدم لنا حركة للصور منفصلة عن إدراكنا، أي حركة مجردة سواء تعامل معها الإدراك الحسي أم لا، وهذا يعني أنه يعيد تصحيح الإيهام بالحركة، أي أنه يقوم بما يقوم به العقل أو العين إزاء الحركة في العالم الخارجي، وبالتالي تقدم لنا آلة العرض حركة حقيقية، تختلف عن تلك الحركة التي نشاهدها في العالم الخارجي "لا تقدم لنا السينما صورة تضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة- حركة..تقدم لنا بالتأكيد مقطعاً، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعاً ساكناً + حركة مجردة"[2]. لذا فإن الأداة السينماتوجرافية لا تعمل بنفس الطريقة التي يعمل بها الإدراك الحسي، فهما مختلفان نوعياً. وهو نفس ما ذهبت إليه الفينومينولوجيا عندما أكدت أن السينما قد أحدثت قطيعة مع شروط الإدراك الحسي الطبيعي.

يطلق دولوز على الصورة السينمائية مصطلح الصورة المتوسطة أو الوسيطة L'image moyenne، وهي وسيطة لأنها ليست صورة ثابتة تتطلب إضافة الحركة، كما أنها ليست حركة صرفة ذاتية. فدائماً يسبقها قبل وبعد، وكل صورة لها لحظة محددة،

(1) Rodowick, Time Machine, P 22 - 23.
(2) Herzog, Amy. Images of Thought and Acts of Creation, P 78.

متساوية البعد. كما أن كل صورة مختلفة عن سابقتها ولاحقتها، وبالتالي ثمة إضافة جديدة تلحقها كل صورة بالمجموع. وبهذا المعنى تستجيب السينما لشروط هذه الفلسفة الجديدة التي أراد برجسون أن يزود بها العلوم الحديثة، والمتمثلة في القدرة على التفكير في إنتاج ما هو جديد، أي ما هو متميز ومتفرد في أية لحظة من لحظات الحركة.

في هذا السياق يقوم دولوز بالتمييز بين الصورة- الحركة L'image-mouvement والصورة في حركة L'image en mouvement فهذه الأخيرة تتطابق مع الوضع البدائي للسينما، حينما كانت الكاميرا ثابتة. فآنذاك، كانت الحركة تنبثق من الأشياء المعروضة في اللقطة. أما الصورة- الحركة، فقد ظهرت "عندما تحررت الحركة من الأشخاص والأشياء". أي عندما أصبحت الكاميرا متحركة واللقطة متحركة أيضاً، يقول دولوز "ما الذي كان يحدث في الفترة التي كانت فيها الكاميرا ثابتة، في المقام الأول كان الكادر محددا من خلال وجهة نظر الكاميرا point de vue أي من خلال مستوى واحد فقط للرؤية. وفي المقام الثاني كانت اللقطة تحديدا لحيز مكاني ليس إلا، سواء أكانت اللقطة قريبة gros plan أو بعيدة plan lointain. فالحركة هنا لم تكن منطلقة بذاتها pour luimême بل تظل متعلقة بالعناصر والشخصيات والأشياء، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الصورة في حركة. وإذا تساءلنا عن كيف تشكلت الصورة- الحركة أو كيف تحررت الحركة من الأشخاص والأشياء، سنلاحظ أن هذا قد حدث في شكلين اثنين: **أولا**، من خلال حركة الكاميرا، فقد أصبحت اللقطة نفسها متحركة. **وثانيا**، من خلال المونتاج، أي عبر وصل اللقطات التي كان بوسع كل منها أو معظمها أن يبقى ثابتا"[1].

يتجاوز دولوز هذه النقطة سريعاً رغم ضعف حجته[2]، إذ هو يكتفي بالقول "إن ما تقوم به السينما هو إعادة تصحيح لوهم الحركة، وبهذا تفترق وتتميز عن الإدراك

(1) Deleuze, The Movement- Image, p 37.

- وتجدر الإشارة إلى أن جي فيهمان قد وجه نقداً عنيفاً إلى هذا التمييز الذي يقترحه دولوز وقد كتب يقول "كما نعلم، فإن حركية الكاميرا لا تعمل إلا على تحويل الفواصل المتعلقة بالمبنى والمعنى والقائمة بين هذه الوحدة الضوئية وتلك، بدون أن تغير المبدأ المؤسس للسينما والمتمثل في سلسلة المناظر الثابتة". عز الدين الخطابي، السابق، ص 82.

(2) Rodowick, Time Machine, 24, 25

الحسي الطبيعي"، وهذا ليس بالشيء الجديد، فالأكيد أن برجسون كان يعلم الآلية التي تعمل من خلالها السينما، ومع ذلك ساوى بينها وبين الإدراك أو التيقن الاعتيادي، ورأى فيها اتفاقاً من حيث النتيجة مع الطريقة التي يتعامل بها العلم الحديث والفكر القديم (مفارقات زينون الإيلي) مع مفهومي الزمان والمكان. وتبقى السينما في النهاية حسب وصف دولوز "المنظومة التي تعيد تأليف الحركة"[1]، أي أن السينما في جوهرها هي "فن تحريك الصور الثابتة" أي أنها ليست "كل متصل على الدوام"، كما هو حال ديمومة برجسون، فحركتها مكونة من لحظات سكونية وكما يقول ديفيد كوك "إن نصف الوقت الذي نقضيه في رؤية أي فيلم هو وقت من الظلام الدامس يكون فيه باب الغالق في آلة العرض مغلقاً، وبالتالي لا تكون هناك أية صورة على الشاشة، وهكذا، فإن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة- والتي هي جوهر السينما- لا وجود لها إلا في عقولنا فقط، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الإدراكي"[2]. وما قدمه دولوز في هذا السياق لا يعد إعادة تصحيح لموقف برجسون بل هو في ظني إعادة تأكيد لموقفه. كان دولوز يريد أن يستثمر آراء برجسون من البداية وحتى النهاية، وفي سبيل هذا الهدف لم يلتفت إلى ما قد يبدو تناقضاً في موقفه، وكما يقول بييرا إسكنازي J. P. Eskenazi "فإن ما يجب إعادة النظر فيه هو التخلي المشروع لدولوز عن بعض آراء برجسون الأساسية"[3]. وربما هذا ما أدركه دولوز نفسه عندما تجاوز سريعاً آراء برجسون حول السينما في "التطور الخالق"، وعاد إلى كتابه السابق زمنياً "المادة والذاكرة" Matière et mémoire، والذي لم يتضمن أي إشارة لفن السينما "إن برجسون الذي لم يعرف السينما آنذاك قد تمكن في كتابه "المادة والذاكرة" 1896 من أن يعثر على مفهوم "صورة الحركة"، وعثر على ذلك من خلال المطابقة التي أقامها بين الحركة والمادة والصورة"[4].

---

(1) Deleuze, The Movement- Image, p 6.

(2) ديفيد كوك، تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2003) ص 17.

(3) Río, Elena del. Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008) p 34.

(4) Jones, David Martin. Deleuze, cinema and National Identity (Edinburgh: Edinburgh University press 2006) P 20 – 21.

كان اكتشاف السينما للحركة بحسب دولوز له أثره البالغ سواء على مستوى الفنون أو على المستوى الإدراكي المعرفي. فعلى مستوى الفنون الأخرى[1]، حاولت جميعها بلا استثناء الاستفادة من الإمكانات التقنية التي يقدمها الفيلم: فقد حاول فن الرسم مضاهاة الحركة السينمائية من خلال العديد من الرسومات التي أراد أصحابها تجسيد هذا البعد في لوحاتهم، وقد خطت المدرسة التكعيبية Cubism خطوات متقدمة في هذا الصدد ساعدهم في ذلك محاولتهم التقاط المعادل الهندسي للشيء عوضاً عن نقله من الواقع بحياد كما فعل التأثيريون مثلاً. ومن ثم يمكن رؤية جوانب عدة لهدف مرسوم في لوحة تكعيبية بنظرة واحدة دون الحاجة إلى دوران الهدف أو الالتفات حوله. وعلى هذا فقد نرى بروفيل امرأة تظهر به عيناها في حين يجب أن تظهر عين واحدة فقط في هذا الوضع الجانبي، كما نرى مثلاً في لوحة "دورامار والقطة" التي رسمها بيكاسو لحبيبته الحسناء دورامار. وثمة لوحة أخرى تظهر فيها عينا الرجل مجتمعتين في لقطة جانبية لا يمكن أن تتأتى إلا بدوران وجه الرجل، ثم دمج الوضعين معاً في لقطة واحدة. أما ذراعه التي تحمل الفرشاة فكأنها اليسرى في حين وضع الأصابع القابضة على الفرشاة لا يمكن إلا أن يكون للكف اليمنى، وكأن الرجل يبدل الفرشاة بين يده اليمنى واليسرى. وعلى نفس خطى بيكاسو في محاولة رسم الحركة سار مارسيل دوشامب[2] رائد "المستقبلية"، فحين أراد رسم امرأة تنزل الدرج لم يرسمها تضع قدماً على درجة والأخر على الدرجة التالية، بل رسمها في لقطات متوازية متداخلة كأنها شريط سينمائي متسارع، فاللقطة الوحدة تعطي صورة جزئية للحدث، بينما اللقطات الكلية المتراكبة فوق بعضها سوف يترجمها عقل المشاهد، ويحاول خلق صورة كلية للمشهد لا تنقصها الحركة[*].

---

(1) Deleuze, The Movement- Image, p 12.

(2) Powell, Anna. Deleuze, Altered States and Film (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007) p 111.

(*) المدهش أن قدماء المصريين فعلوا الأمر ذاته، إذ كانت رسوماتهم على جدران المعابد دائما ما تكون بالمنظور الجانبي side view الذي يصعب وضع العينين فيه، ومع ذلك فقد رسموا العين بحيث تبدو من منظور مواجه elevation. وهو وضع غير طبيعي، فالعين لا تظهر من منظور جاني، لكنهم اعتمدوا على أن عقل المشاهد يقوم بتخيل الوضع المواجه حتى لو كان المنظور جانبيا.

وإن نفس الأمر ينطبق أيضاً على فنون الأدب التي عمدت إلى استخدام تقنية المونتاج والقطع لإضفاء الحركة على الأحداث، بحيث أصبحت هذه الأخيرة لا تسير بشكل خطي أو "ذات نمو متوازٍ". وحتى فن الرقص والباليه والإيماء Le mime قد تخلت عن الأشكال والأوضاع الساكنة والمتزنة، كي تطلق حرية قيم اللاتوازن واللارصانة، وعبر ذلك فقد غدت للرقص والباليه والإيماء، أفعال تستطيع الاستجابة للوقائع والمواقف الطارئة في وسط مجرى الحركة، أي لتوزيع اهتمامها على نقاط مكان، أو على لحظات حدث. لقد تواطأت كل هذه الفنون مع السينما. ومنذ أن أصبحت ناطقة، فإن السينما تغدو قادرة على أن تصنع من الكوميديا الموسيقية أحد أجنحتها الكبرى، وذلك مع "الرقص- الفعل" danse-action لفريد استير Fred Astaire الذي يدور في أي مكان من الأمكنة. في وسط الشارع، وبين السيارات، وعلى امتداد الرصيف"[1].

(1) Deleuze, The Movement- Image, p 6-7.

- ويقول في حوارات "حينما يرقص أستير الفالس فليست الرقصة هي 1، 2، 3 وإنما هي ذات تفاصيل لا متناهية" ص 45.

المراجع

المراجع العربية

- أبو ملحم، علي، 1990، **في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، ط1، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- آجل، هنري، 2005، **علم جمال السينما**، ترجمة إبراهيم العريس، سوريا، منشورات وزار الثقافة.
- آرمز، روي، 1992، **لغة الصورة في السينما المعاصرة**، ترجمة سعيد عبد المحسن، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- إسماعيل، سامي، 2002، **جماليات التلقي**، مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
- الأسود، فاضل، 2007، **السرد السينمائي**، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- إنجليز، ديفيد، 2007، **سوسيولوجيا الفن**، ترجمة ليلى الموسوي، الكويت، عالم المعرفة ع341.
- أندرو، دادلي، 1987، **نظريات الفيلم الكبرى**، ترجمة جرجس فؤاد، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- أوبراين، ماري، 2001، **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- باتشي، هنري أليس، 1999، **الانطباعيون**، ترجمة خليل الصيادي والرفاعي، سوريا، منشورات وزارة الثقافة السورية.
- بارت، 1992، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، الدار البيضاء، مركز الإنماء الحضاري.
- برادة، محمد، 2006، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**.مجلة فصول.

- بسيوني، محمود، 2001، **الفن في القرن العشرين**، الهيئة العامة للكتاب،مصر.
- توفيق، سعيد، 1994، **مداخل إلى موضوع علم الجمال**، مصر، دار الثقافة.
- توفيق، سعيد، 1982، **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة.
- جادامر، 1977، **تجلي الجميل**، ترجمة ودراسة وشرح: د. سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
- مينيك، جانيس، دوشامب، مارسيل، 2002، **الفن كعدم**. ترجمة هويدا السباعي مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
- جوزيف وفيلدمان، هاري، 1996، **دينامية الفيلم**، ترجمة محمود عبد الفتاح، مصر، الهيئة المصرية للكتاب.
- دافنشي، ليوناردو، 1999، **نظرية التصوير**، ترجمة عادل السيوي، مصر، الهيئة المصرية.
- دولوز، جيل، 1977، **الصورة والحركة: أو فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة، سوريا، وزارة الثقافة.
- دولوز، جيل، 1999، **الصورة ـ الزمن**، ترجمة حسن عودة، سوريا، منشورات وزارة الثقافة.
- رايموند ويليامز، 1999، **طرائق الحداثة- ضد المتوائمين الجدد**، ترجمة فاروق عبد القادر الكويت، عالم المعرفة، ع246.
- سارتر، 2000، **ما الأدب**، ترجمة محمد هلال، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- ساريس، أندرو، 2005، **نحو نظرية لتاريخ السينما**، في أفلام ومناهج تحرير بيل نيكولز، ترجمة حسين بيومي، مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
- ستولينتيز، جيروم، 1974، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا، مصر، مطبعة جامعة عين شمس.
- الشريف، عمرو، 2005، **كانط واستقلال الاستطيقا**، مجلة فصول.

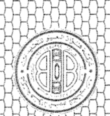
- عبد الحميد، شاكر، 1987، **العملية الإبداعية في فن التصوير**، سلسلة عـالم المعرفـة العدد 109، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب.
- عصفور، جابر، 1998، **نظريات معاصرة**، مصر، الهيئة المصرية للكتاب.
- عوض، لويس، 1987، **في الأدب الإنجليزي الحديث**، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- عيسى، حسن أحمد، 1979، **الإبداع في الفن والعلم**، سلسلة عـالم المعرفـة، العـدد 24، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- فوجل، 1995، **السينما التدمرية**. ترجمة أمين صالح، لبنان، دار الكنوز الأدبية.
- فوكو، **نحو نظرية جمالية للوجود**، حوار مع فوكوت كاميليا صبحي. **مجلـة إبـداع**، ع4.
- فونتاي، جاك، 2003، **سيمياء المرئي**، ترجمة علي أسعد، سوريا، دار الحوار.
- فيشر، أرنست، 1998، **ضرورة الفن**، ترجمـة أسـعد حلـيم، مـصر، الهيئـة المـصرية العامة للكتاب.
- كوك، ديفيد، 2003، **تاريخ السينما الروائية**، ترجمة أحمد يوسف، مصر، الهيئة العامة للكتاب.
- منصور، أشرف، 2003، **صنمية الصورة: نظرية الواقع الفائق عند بودريـار، مجلـة فصول**، ع 62.
- مييه، كاترين، 2003، **الفن المعاصر**، ترجمة راوية صادق، مصر، شرقيات.
- وهبة، فاروق، 2001، **ظاهرة الاغـتراب في فـن التـصوير المعاصـر**، مـصر، الهيئـة المصرية العامة للكتاب.
- ويليك، رينيه، 2000، **تاريخ النقد الأدبي الحديث**، ج4، ترجمة مجاهـد عبـد المـنعم مجاهد القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

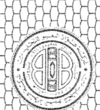
المراجع الأجنبية

- Ashton, Dyrk. Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect.
- Ballantyne, Andrew. Deleuze and Guattari For Architects (London: Routledge Press, 2007).
- Barbara Bolt. Shedding Light for the matter. MLN 115.4 (Johns Hopkins-University. Press, 2003).
- Baudrillard, Jean. The Ecstasy of Communication. in Foster, Hal. The Anti- Aesthetic.
- Benjamin, Walter. The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility and Other Writings on Media, Translated by Edmund Jephcott (London: The Belknap Press, 2008).
- Buchanan, Ian. Deleuze and Space (London: Edinburgh University Press, 2005) p18-21. & Deleuze, Guattari, A Thousand Plateaus.
- Buchanan, Ian. Practical Deleuzism and Postmodern Space. in Martin Fuglsang and Bent Meier Sørensen(eds) Deleuze and the Social (London: Edinburgh University Press, 2006).
- Cathryn Vasseleu. Textures of light: Vision and touch in Irigaray. Levinas and Merleau – Ponty (New York: Rovtledge, 1998).
- Connor, Steven. Postmodernist Culture – An Introduction to Theories of the Contemporary. (Cambridge: Blackwell Publishers, 1997).
- Cubitt, Sean, The Cinema Effect (Cambridge: The MIT Press, 2004).
- Deleuze and Guattari. Kafka: Toward a Minor Literature. Trans by Dana Polan (London: University of Minnesota Press, 1986).
- Deleuze, Bergsonism. trans Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1988).
- Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image. Trans by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
- Deleuze, Cinema 2: The Time-Image. Trans Hugh Tomlinson and Robert Galeta. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
- Deleuze, Difference and Repetition. Trans Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994).
- Deleuze, The Fold. Trans Tom Conley (London: The Athlone Press, 1993).
- Domnic M. civer lopes. Painting "In" (Aesthetics) Ibid.

- Edward Alden Jewell, Paul cezanne (New York: The Hyperion press, 1944).
- Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature. Trans Constantin V. Boundas (New York: Columbia University Press, 1991) p 136. & A Thousand Plateaus, 230- 281.
- Falzon, Christopher. Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy (USA: Routledge, 2002).
- Flaxman, Gregory, ed. The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema (Minneapolis: U of Minnesota P, 2000).
- Foster, Hal and Others, Art Since 1900 (London: Thames& Hudson, 2004).
- Foster, Hal. Anti Aesthetics, p 43.& Huyssen. After The Great Divide.
- Gasset, Ortega Y. Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature (NY: Princeton University PRESS1972).
- Habermas, Jurgen. "Modernity: An Incomplete Project,". in Hal Foster, ed., The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.
- Herzog, Amy. Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema, Film- philosophy, Vol 13 no4, 2oo9.
- Hutcheon, Politics of Postmodernism (London: Routledge, 1989).
- Huyssen, After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.
- Jameson, F. Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism (1984) in The Jameson Reader.
- Jankes, C. The Language of Postmodern Architecture (London: Academy Editions Press, 1991).
- Joan Ramon Resine "Historical Discoutse and The Propaganda Film (The University of vitginia) New Litaty History 29.1 (1998).
- Jones, David Martin. Deleuze, cinema and National Identity (Edinburgh: Edinburgh University press 2006).
- Kester, Grant H. Gilles Deleuze and Contemporary Architectural Practice, Visual & Cultural Studies, Spring 2003 Vol 45, No 1.
- Margolis, Joseph. Medieval Aesthetics, in Gaut, Berys and Lopes, Dominic McIver (eds), The Routledge Companion to Aesthetics (London: Routltdge Press, 2006).
- Massumi, Brian (ed) A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari (London: Routledge, 2002).

- Merleau- Ponty, Maurice. Sense and non- Sense, trans Hubert& Patricia Dreyfus (Northwestern Univ Press, 1992).
- Nesbitt, Nick, Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity, In Buchanan, Ian & Swiboda, Marcel (eds) Deleuze and Music (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004).
- Pearson, Robert E. (Edited), Critical Dictionary of Film and Television Theory, (London: Routledge, 2001).
- Powell, Anna. Deleuze, Altered States and Film (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).
- Redner, Gregg Pierce. Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music. University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies, 16 January 2009.
- Remy. C. Kvoant, Phenomenology of Language (Pitrsburgh: Duqueshe univiristy Press, 1965).
- Richard L. Lanigan and Semiology (Berlin, New York: Moutonda Gruyter, 1991).
- Río, Elena del. Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008) p 34.
- Rodowick, Ibid, p Ix. & Bogue, Ronald. Deleuze on Cinema (NY: Routledge, 2003).
- Roger Scruton, Beauty (Oxford: Oxford university press, 2009).
- Stam, Robert. Film Theory: An Introduction. (Malden, Mass.: Blackwell, 2000).
- Williams, James. Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture, Pli: The Warwick Journal of Philosophy no 9 (2000).







فلسفة الفن والجمال

Aesthetics





